

EMMA ARAÚJO DE VALLEJO

Su trabajo por el arte, la memoria,
la educación y los museos

William Alfonso López Rosas



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA
SEDE BOGOTÁ

MAESTRÍA EN MUSEOLOGÍA Y GESTIÓN DEL PATRIMONIO



EMMA ARAÚJO DE VALLEJO

Su trabajo por el arte, la memoria,
la educación y los museos

William Alfonso López Rosas

Catalogación en la publicación Universidad Nacional de Colombia

López Rosas, William Alfonso, 1964-
Emma Araújo de Vallejo : su trabajo por el arte, la memoria, la educación y los museos / William Alfonso López Rosas. -- Primera edición -- Bogotá : Universidad Nacional de Colombia (Sede Bogotá). Facultad de Artes. Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio, 2015

180 páginas : ilustraciones, fotografías -- (Aventura museológica en Colombia)

Incluye referencias bibliográficas

ISBN : 978-958-775-399-8

1. Araújo de Vallejo, Emma, 1930- Vida y obra 2. Traba, Marta - 1923-1983 -- Crítica e interpretación 3. Museo Nacional de Colombia 4. Museo de Arte Moderno de Bogotá 5. Museología - Historia - Colombia 6. Museos - Historia - Colombia 7. Museos de arte - Historia - Colombia 8. Patrimonio cultural - Historia - Colombia 9. Organizaciones culturales - Historia - Colombia I. Título II. Serie

CDD-21 069.09861 / 2015

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

RECTOR

Ignacio Mantilla Prada

VICERRECTOR DE SEDE BOGOTÁ

Diego Hernández Losada

DECANO FACULTAD DE ARTES Y ARQUITECTURA

Carlos Naranjo

DIRECTORA INSTITUTO DE
INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

María Claudia Romero

DIRECTORA MAESTRÍA EN MUSEOLOGÍA Y
GESTIÓN DEL PATRIMONIO

Marta Combariza Osorio

COLECCIÓN

Aventura Museológica en Colombia

Emma Araújo de Vallejo, su trabajo por el arte, la memoria, la educación y los museos

© Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá,
Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio
Ciudad Universitaria

AUTOR

William Alfonso López Rosas

CORRECCIÓN DE ESTILO

Ella Suárez

COORDINADOR EDITORIAL

Edmon Castell Ginovart

DISEÑO EDITORIAL

Felipe Flórez

PORTADA

Emma Araújo de Vallejo realizando una visita guiada, en el marco de la exposición-taller *El árbol*, realizada por el Museo Nacional de Colombia. Foto Benavides, *El Tiempo*; 1979.

ISBN

978-958-775-399-8

Primera edición, Bogotá D.C., 2015

Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio
Ciudad Universitaria
Carrera 30, n°. 45-03, teléfono: 3165000
Bogotá D.C. Colombia
maemuseo_farbog@unal.edu.co

Impreso y hecho en Bogotá D.C. Colombia



Está permitido copiar, comunicar y distribuir públicamente esta obra bajo una licencia Creative Commons, relativas al reconocimiento y respeto de los derechos morales del autor(es).

EMMA ARAÚJO DE VALLEJO

Su trabajo por el arte, la memoria,
la educación y los museos

William Alfonso López Rosas

Grupo de investigación
Museología Crítica y Estudios
del Patrimonio Cultural,
Instituto de Investigaciones Estéticas de la
Universidad Nacional de Colombia

Colección
Aventura Museológica en Colombia



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

SEDE BOGOTÁ

MAESTRÍA EN MUSEOLOGÍA Y GESTIÓN DEL PATRIMONIO



Contenido

- 9 Agradecimientos
- 13 **Primera parte**
Emma Araújo de Vallejo y la modernización de las prácticas museológicas en Colombia
- 17 Introducción: la aventura museológica en Colombia
- 25 Más allá del gabinete de curiosidades patrióticas y sociales
- 33 Del museo letrado al museo erudito: la consolidación del museo moderno
- 41 La puesta en marcha de los dispositivos pedagógicos del museo erudito
- 49 Hacia la institucionalización de la plástica modernista
- 57 Algunos de los problemas que quedan abiertos
- 63 Bibliografía
- 69 **Segunda parte**
Testimonio biográfico
- 71 El legado de Simón y Alfonso Araújo
- 77 De la enfermería a la historia del arte: el seminario de Pierre Francastel
- 85 La Universidad Nacional de Colombia y la Independencia personal
- 93 Caballero y Bayón: dos amigos entrañables
- 99 La reinención del Museo Nacional de Colombia
- 111 La construcción de un programa de exposiciones temporales
- 123 Taller *El árbol*: creación y puesta en marcha del Departamento Educativo del Museo Nacional
- 139 El primer museo didáctico
- 143 Mi salida del museo
- 153 La memoria crítica de Marta Traba
- 165 La curaduría independiente
- 177 Bibliografía

Tratar de comprender una carrera o una vida como una serie única y suficiente para sí de acontecimientos sucesivos sin más vínculo que la asociación a un “sujeto” cuya constancia no puede ser más que la de un nombre propio socialmente reconocido, es más o menos igual de absurdo que tratar de dar razón de un trayecto en metro sin tomar en consideración la estructura de la red, es decir la matriz de las relaciones objetivas entre las diferentes estaciones.

Pierre Bourdieu

La historia oral no es necesariamente un instrumento de cambio, sino que depende del espíritu con el que se la utilice. Sin embargo, la historia oral, sin duda, puede ser un medio para transformar el contenido y la finalidad de la historia. No solo se puede utilizar para cambiar el enfoque de la historia misma, y abrir nuevas áreas de investigación, sino que puede romper las barreras entre profesores y estudiantes, entre generaciones, entre las instituciones educativas y el mundo exterior, y en la escritura de la historia —ya sea en libros, o museos, o la radio y el cine— puede devolver a las personas que hicieron y vivieron la historia, a través de sus propias palabras, a un lugar central.

Paul Thompson

En ausencia del foro, el museo como un templo se mantiene solo como un obstáculo para el cambio. El templo se destruyó y las armas de su destrucción son veneradas en el templo mañana —pero el ayer está perdido—. En presencia del foro, el museo sirve como un templo, aceptando e incorporando las manifestaciones del cambio. Desde el caos y el conflicto del foro de hoy, el museo debe construir las colecciones que nos dirán mañana quiénes somos y cómo llegamos allí. Después de todo, es de eso de lo que tratan los museos.

Duncan F. Cameron

Agradecimientos

En primer lugar, quiero agradecer a mis colegas vinculados con la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia: Edmon Castell, Marta Combariza, Mercedes Angola y Orlando Beltrán. Sin su apoyo y alegre diálogo, este texto no habría sido posible; su paciencia con respecto a los laberínticos tiempos de la investigación y la escritura fueron muy importantes para concretar el libro que el lector o lectora tiene en sus manos. Debo agradecer especialmente a Edmon el apoyo que brindó a este proyecto mientras permaneció como coordinador del Sistema de Patrimonio Cultural y Museos y luego cuando estuvo a cargo de la Dirección de Museos y Patrimonio Cultural de la Universidad.

También quiero agradecer a los estudiantes de la Maestría que, en diferentes momentos, estuvieron involucrados con este proyecto. Al principio, Adela Chacín, Alejandra Fonseca, Marcela Trisancho y Óscar Gaona nos acompañaron a Marta Combariza y a quien escribe estas líneas en la apertura del diálogo con Emma. Su participación en este proceso, aunque episódica, mostró con toda claridad las posibilidades de la reconstrucción de la memoria histórica de las prácticas y las instituciones museológicas en Colombia en el contexto de la formación de museólogos y museólogas.

Sin duda, la participación de las estudiantes monitoras, Laura Duarte y Sonia Peñarete Vega, así como de David Gutiérrez Castañeda, asistente de la coordinación de la Maestría, también fue clave para concretar las agendas de trabajo, así como la sistematización de la información que la investigación fue generando. A ellas y él, mi agradecimiento particular.

Al doctor José Félix Patiño, Jacques Mosseri, Carlos Niño y María Giraldo debo agradecer su enorme generosidad: su disposición para compartir sus ideas y sus memorias. A Carlos y a Jacques, en particular, debo agradecer el acceso a sus archivos. Sin él, habría sido imposible establecer de forma clara y contundente la significación y trascendencia de los proyectos museológicos de los que se habla en este texto.

A Renate Löber, en Alemania, debo agradecer su espontáneo y efectivísimo trabajo de archivo. Sin él, habría sido imposible precisar detalles clave del trabajo del doctor Ulrich Löber en Colombia o la inclusión de imágenes fundamentales para la documentación del proyecto de renovación del Museo Nacional de Colombia, que se llevó a cabo con su asesoría entre 1975 y 1978.

A Antonio Ochoa y Angélica Díaz, del Centro de Documentación del Museo Nacional de Colombia, debo agradecer la eficaz disposición a colaborar con la ubicación de documentos y materiales muy significativos para este trabajo.

A Sylvia Juliana Suárez, mi esposa y amada compañera, debo agradecer su fe en este trabajo, así como las múltiples concesiones que hizo para que este llegara a buen final.

A Ramón García Piment, jefe de la Oficina Nacional de Gestión y Patrimonio Documental de la Universidad Nacional de Colombia, y a Omar Guevara, Sebastián Niño Villa y Claudia Patricia Romero Velásquez, miembros de su equipo de trabajo,

debo agradecer el entusiasmo con que acogieron la idea de la donación del archivo de Emma Araújo de Vallejo y del archivo de Ulrich y Renate Löber; y también su apoyo a la gestión de la publicación de este libro.

No puedo dejar de mencionar, aquí, al equipo de trabajo de Emma: Juanito Ovalle, María Mercedes Solórzano, Margot Gualguan y, en especial, María Fernanda Moreno, su asistente personal. Sin ellas y sin él, mi trabajo habría sido infinitamente menos placentero.

Por último, no puedo dejar de agradecer a Emma su infinita generosidad, su implacable honestidad intelectual, su abierta disposición a escudriñar su pasado, en muchos pasajes abiertamente doloroso. Estoy convencido de que el principal resultado de este trabajo, además de los textos y documentos presentados en este libro y la reconstrucción de su trayectoria profesional, debido a su valerosa actitud hacia el pasado, es la apertura de un espacio de debate sobre la complejidad del trabajo museológico frente a los grandes desafíos que tenemos hoy en Colombia en relación con la construcción de la memoria histórica de las instituciones museológicas, y en particular con respecto a la labor de personas que, como Emma, a partir de una gran voluntad de trabajo y compromiso, han construido de forma silenciosa pero valerosa y eficaz la institucionalidad cultural en Colombia.



Primera parte

Emma Araújo de Vallejo y la
modernización de las prácticas
museológicas en Colombia

Ha sido muy difícil para ella desprender de su mente y aún más de su diario pensamiento los recuerdos imborrables de estos años que la formaron y deformaron para siempre. Hoy, casi al terminar el siglo XX, siente la imprescindible necesidad de explicar en forma sencilla este fenómeno¹.

Emma Araújo de Vallejo

¹ Fragmento del relato inédito titulado «La historieta», escrito por Emma Araújo de Vallejo en agosto de 1992, para el Concurso de Cuento Juan Rulfo. Archivo Emma Araújo de Vallejo.



Emma Araújo Vallejo en su estudio. Foto Hernán Díaz, 1973. Archivo Emma Araújo de Vallejo.

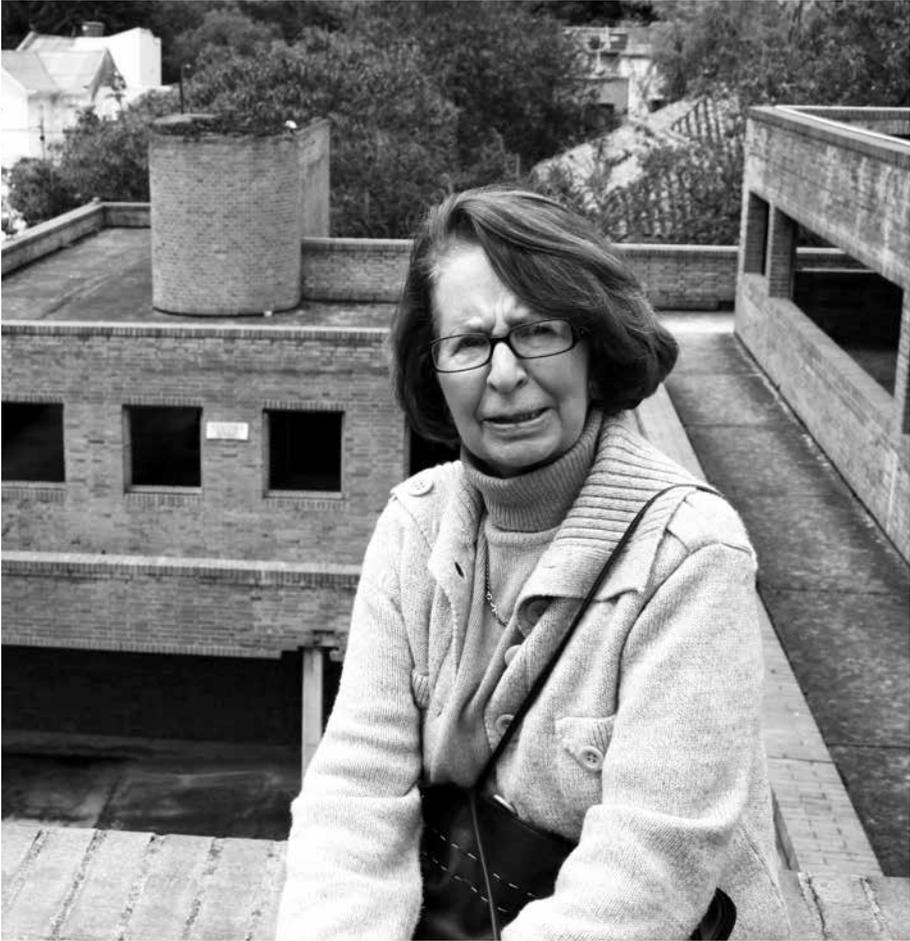
Introducción: la aventura museológica en Colombia

Emma Araújo de Vallejo (1930), recordada en el medio cultural colombiano sobre todo por ser la editora de la más completa y compleja antología de la obra de la crítica de arte colombo-argentina Marta Traba (1923-1983) (Araújo de Vallejo 1984), una de sus más cercanas amigas y compañera intelectual de muchas jornadas, es una de las primeras historiadoras del arte académicamente formada de nuestro país y, por otra parte, una de las más destacadas profesionales de museos de la segunda mitad del siglo XX. Su paso por el Museo Nacional de Colombia y su impronta en el Museo Siderúrgico en Belencito, Boyacá, y en el Museo Colonial y el Museo de Arte Moderno de Bogotá todavía se dejan sentir hoy, a pesar de la grave amnesia que aqueja de forma generalizada a las instituciones de la memoria en Colombia, en especial a sus museos.

Dentro de sus principales logros profesionales están la estructuración de uno de los primeros departamentos de educación de los museos colombianos (López Rosas 2010; Benavides Carmona 2013), y, adicionalmente, la conceptualización del diseño de la primera exposición interactiva pensada pedagógicamente para el público infantil en Colombia. Ahora bien, sin ninguna duda, su más significativa y destacada tarea en el mundo de los museos fue la coordinación de la renovación total del proyecto museológico y, por tanto, de la exposición permanente del Museo Nacional de Colombia; empresa realizada entre 1974 y 1982, cuando, desempeñándose como directora de esta institución, al lado de muy significativas figuras del mundo intelectual y artístico colombiano, emprendió una de las aventuras museológicas más interesantes y complejas de la historia de los museos en Colombia.

El texto que el lector o lectora tiene en sus manos recoge una larga entrevista, realizada en Bogotá, en varios momentos, desde 2008 hasta 2013, y busca reconstruir la trayectoria vital y profesional de Emma Araújo de Vallejo en su estrecha relación con los museos colombianos. Aunque tiene la forma de un monólogo, en realidad se trata de un diálogo de largo aliento que reconstruye los principales proyectos museológicos a los que estuvo asociada, bien sea de forma protagónica o como una de sus principales instigadoras. En este sentido, también se trata, si se quiere, de una historia de vida museológica que establece un punto de referencia muy significativo dentro de la ignorada historia de los museos colombianos y particularmente de los museos donde ella imprimió su huella mediante un intenso y significativo trabajo.

Con este texto, que hace parte de los primeros resultados del proyecto *La aventura museológica en Colombia*, el grupo de investigación Museología Crítica y Estudios del Patrimonio Cultural, adscrito al Instituto de Investigaciones Estéticas y vinculado a la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia, busca suscitar el estudio y análisis regulares de la historia de los museos y de las instituciones de la memoria, en el ámbito colombiano. Se trata de un proyecto que, recuperando la voz de algunos de los y las protagonistas de la vida museológica en



Emma Araújo de Vallejo visita la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán, acompañada por el grupo de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia. Foto W. A. López Rosas; 2009. Archivo W. A. López Rosas.

el país, durante la segunda mitad del siglo XX, también busca inaugurar los procesos de configuración histórica y crítica de la construcción social del patrimonio cultural en el ámbito nacional, desde el punto de vista de la museología¹.

La aventura museológica en Colombia, en este sentido, es un proyecto planteado como una estrategia, cuyo fin es rescatar la “memoria viva” de una serie de científicos e investigadoras, intelectuales y artistas, que participaron en la configuración de una o varias instituciones museales a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, con el fin de establecer un primer *corpus* documental a partir de sus testimonios y de todos los materiales textuales asociados a estos, y de instaurar los primeros relatos tentativos sobre la trayectoria social de los museos en Colombia. Se trata, en este sentido, de una labor urgente y esencial. Urgente, por la inminente desaparición de muchos de ellos y ellas, y esencial, por el papel que puede desempeñar hoy la historia de las prácticas museológicas en los procesos de diferenciación tanto profesional como disciplinaria de la museología propiamente dicha en el contexto nacional y, más allá, por la perspectiva crítica que podría aportar esta historia a la discusión sobre la memoria, como lugar en el que se reproducen las disputas políticas e ideológicas del campo de poder, dentro del complejo y contradictorio presente colombiano, pero también como lugar dentro del cual se pueden construir alternativas democráticas para subvertir los múltiples olvidos y reparar, en parte, esos muchos pasados de violencia y conflicto.

Más allá de algunas líneas escritas con fines divulgativos, los museos en nuestro país carecen, en general, de relatos que les permitan observar con perspectiva su propio trayecto histórico y, en consecuencia, su propio proyecto cultural frente a las violentas dinámicas de exclusión simbólica y eliminación de los patrimonios materiales e inmateriales de los grupos subalternos o victimizados. Si bien es cierto algunos museos en nuestro contexto han logrado establecer una mínima sintaxis histórica con respecto a sus acciones culturales y procesos institucionales, este trabajo no se ha traducido en la construcción de una visión crítica sobre la propia trayectoria institucional y, mucho menos, en una proyección institucionalmente consciente de las funciones sociales que, en pequeñísima escala y con una gran dosis de voluntarismo, algunos de los funcionarios de estas organizaciones han emprendido, casi siempre en medio de una soledad y una incompreensión abrumadoras, y a partir de organizaciones frágiles y, por lo general, sin ninguna autonomía².

¹ Baste citar para caracterizar esta perspectiva en el contexto de este trabajo el planteamiento del historiador y museólogo mexicano Luis Gerardo Morales Moreno: “[...] la investigación de los museos o, dicho de otra manera, el estudio crítico de las operaciones museográficas, despliega su interés en las condiciones sociopolíticas, educativas y económicas que preestablecen el sentido de cualquier exhibición de conocimientos. A diferencia de lo que fue la museología en el siglo XIX, apegada por completo a las técnicas de conservación, registro e inventario de las colecciones, la museología contemporánea pertenece al campo de las disciplinas sociales y las humanidades. En ella coexisten la antropología cultural, la teoría del conocimiento, el psicoanálisis, la hermenéutica, la historia social y simbólica, con lo que las prácticas museográficas se han visto enriquecidas. Además, para la museología resulta crucial el concepto de tradición.

Es decir, le interesa saber cómo un determinado evento, fenómeno o proceso ha sido transmitido no tanto en forma oral o escrita, como ocurre en los objetos de estudio de la antropología y la historiografía, sino en las maneras de representación visual, como es el caso de la museografía, el teatro y los medios electrónicos de comunicación masiva. La tarea más compleja de la museología radica en comprender históricamente los sistemas de interpretación visual y apreciación estética. Por lo tanto, pretende elucidar los prejuicios inherentes a cualquier condicionamiento cultural del conocimiento científico y el gusto social” (Morales Moreno 1996, 67).

² Posiblemente el único museo en el país que ha desarrollado un esfuerzo significativo con relación a la construcción de su



Emma Araujo de Vallejo en Delfos, Grecia. Foto anónima; 1963. Archivo Emma Araujo de Vallejo.

Esta última es, acaso, la más poderosa razón para consolidar la mirada histórica sobre los museos en Colombia. Estas instituciones en nuestro país nunca se contaron entre las organizaciones a partir de las cuales se construyó y consolidó la supremacía ideológica de las élites políticas y económicas, tal y como quisiera cierto pensamiento radical, y por ello mismo aparecen como instancias marginales, siempre en crisis, siempre en dificultades de todo orden, siempre al borde del cierre o del recorte de sus proyectos. Al no ser instrumento privilegiado del poder político y económico dentro del proyecto de construcción de la hegemonía de los sectores dominantes, como sí sucedió, por ejemplo, en Brasil o México, si pensamos solo en el ámbito latinoamericano (Rússio Camargo Guarnieri 1979; García Canclini 1990; Morales Moreno 1994 y 2007; De Mello Vasconcellos 2007), la investigación histórica de las diversas trayectorias institucionales que han tenido los museos históricos, pero también los museos de arte, los museos de ciencias, las casas museo, los museos etnográficos y arqueológicos, los museos de sitio, los museos disciplinarios, entre muchos otros, podría cumplir un papel sustancial dentro de las discusiones sobre las políticas de la memoria en el ámbito contemporáneo. Como estas instituciones nunca fueron invitadas de primer orden a la mesa de negociación de la dominación, construir su historia es recuperar un legado muy significativo para dilucidar el asfixiante presente que nos hereda nuestro violento pasado, precisamente por el lugar marginal que estas ocuparon a lo largo de todo el siglo XIX y muy buena parte del XX, bien sea en el ámbito social, en el académico o en el político.

Aun cuando algunos de estos museos han tenido una vocación elitista, y en muchos casos se establecieron como verdaderos laboratorios de construcción de la representación de grupos sociales particulares (fracción letrada de los grupos dominantes, científicos, religiosos, políticos, grupos étnicos, etc.), ninguno pudo integrarse orgánicamente de forma protagónica a las instituciones que construyeron la problemática hegemonía del Estado colombiano, al menos hasta principios de los años noventa del siglo XX³.

propia historia es el Museo Nacional de Colombia. Durante la administración de Elvira Cuervo de Jaramillo (1992-2005), el equipo directivo de esta institución, en coherencia con la magnitud del proyecto museológico emprendido durante esta administración, configuró un proyecto editorial dentro del cual se destacan varios textos (Segura 1995; VV. AA. 1997; González 2000; VV. AA. 2001). A este corpus bibliográfico se unen tres tesis de posgrado (Botero 1994; Rodríguez Prada 2006; Pérez Benavides 2011).

³ Tal vez la única excepción a esta invariante histórica sea el Museo del Oro del Banco de la República. Baste recordar para los fines de este texto que, por su propia trayectoria institucional y principalmente por la movilización de su acervo arqueológico a favor de los intereses ideológicos y políticos de la fracción de las élites económicas que lo crearon dentro de esta institución financiera, ha sido una muy eficaz fuente de legitimidad para estas, por el lugar “neutral” que esta organización ha ocupado dentro del diseño moderno del Estado nacional y, en consecuencia, del campo económico y político, y, por el papel también “neutral” y protagónico que ha cumplido dentro del campo cultural, sobre todo en el proceso de creación y gestión de la imagen internacional del país, hoy denominada *marca país*. Al ser instrumento esencial del proceso de construcción de la imagen de Colombia en el exterior, en coherencia con el lugar que ha ocupado el Banco de la República en el desarrollo de las políticas de comercio internacional del Estado colombiano, solo empezó a desempeñar un papel fundamental dentro del proceso de invención de la Nación de cara al ciudadano y ciudadana colombianos, cuando sus colecciones se abrieron al público general en 1968, en el momento en que se inaugura su sede principal, a través de la representación de un pasado prehispánico que le permitía su ricos acervos arqueológicos. Por su origen, pero también por el proyecto museológico implícito con el que fue creado, nunca cumplió las funciones de una institución como el Museo Nacional de Antropología en México, solo para mencionar una de las instituciones museológicas emblemáticas en la región, precisamente porque su configuración museológica fundacional estaba dirigida hacia el exterior. Su origen, en 1939,



Fachada del Museo Nacional de Colombia. Foto W. A. López Rosas; 2010. Archivo W. A. López Rosas.

Por el contrario, su papel ha estado signado más bien por el de la resistencia cultural: resistencia de orden conservador o progresista, resistencia letrada o popular, resistencia religiosa o laica, resistencia científica o artística, resistencia pacifista o moral, y, en el caso del proyecto profesional de Emma Araújo de Vallejo, resistencia pedagógica y, en ese sentido, democrática, dentro de los parámetros de la cultura letrada que heredó de la tradición liberal decimonónica, a través de su abuelo, Simón Araújo (1856-1930), y principalmente de su padre, Alfonso Araújo (1902-1961), quienes construyeron el capital político, intelectual y social, con los que ella potenció su acción como historiadora

como gabinete de curiosidades arqueológicas, organizado principalmente para la visita de “dignatarios extranjeros, jefes de Estado, miembros de misiones comerciales, diplomáticos e invitados especiales del propio país” (Sánchez Cabra 2003, 9), sigue teniendo vigencia en diversas formas. Su articulación orgánica con la industria del turismo tanto en su sede de Bogotá como en las sedes de Armenia (Museo del Oro Quimbaya), Cali (Museo del Oro Calima), Cartagena (Museo del Oro Zenú), Manizales (Museo del Oro Quimbaya), Leticia (Museo Etnográfico), Pasto (Museo del Oro Nariño) y Santa Marta (Museo del Oro Tairona) perpetúa su emplazamiento museográfico como instrumento de la política exterior del Estado colombiano. No es casualidad, por tanto, que este museo sea el primero en conceptualizar, diseñar y realizar las primeras exposiciones internacionales que ha implementado institución museológica alguna en Colombia; tampoco es casual que sea la instancia museológica con el mayor número de exposiciones internacionales de toda la historia de los museos en Colombia, ni que sus colecciones hayan sido puestas al servicio de un proyecto curatorial cuya narrativa museográfica insista en los valores “artísticos” de las piezas y no en la complejidad cultural que les dio origen. El contraste con la historia del Museo Arqueológico Casa del Marqués de San Jorge, también creado en su momento por otro banco estatal del orden nacional, hace evidente el papel que lleva a cabo el Museo del Oro. Baste decir que el museo creado en 1973 por el Banco Popular, después de haber fundado en 1970 el Fondo de Promoción de la Cultura, con un acervo patrimonial cercano a las 30.000 piezas, ha estado a punto de ser cerrado en varias ocasiones, particularmente después de que el Estado nacional vendió esta institución bancaria al Grupo Luis Carlos Sarmiento Angulo, en 1996.

del arte y profesional de museos, y construyó su propio capital museológico y su posición dentro del ámbito cultural.

En este contexto, *La aventura museológica* es un primer paso en la necesaria tarea de construir una o varias historias de los museos y de las instituciones de la memoria en el contexto colombiano. Con mis colegas de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia pensamos que, al recuperar los nombres, pero sobre todo la obra de los agentes del mundo de los museos en Colombia, a través de su propio testimonio, se pueden empezar a dilucidar las redes sociales y sobre todo las relaciones de poder dentro de las cuales se han configurado implícita o explícitamente los proyectos museológicos de las instituciones de la memoria que, aun en su marginalidad, han establecido nichos sociales clave para movilizar políticamente la identidad y el patrimonio cultural en medio del complejo conflicto armado que ha protagonizado nuestra sociedad en los últimos sesenta años y, en este sentido, también empezar a develar la configuración de los lugares de encuentro y disenso cultural que han construido los diferentes grupos sociales que, en diversos contextos culturales y momentos históricos, han emprendido la construcción de estrategias museológicas dentro de las disputas por su lugar dentro del campo de la memoria y la identidad.

Al optar por el testimonio de algunos profesionales de museos de la segunda mitad del siglo XX, no queremos perpetuar el tipo de historiografía que en contextos como Argentina, Brasil o México, ha supuesto la canonización de un grupo de actores sociales particulares, obnubilando no solo la posibilidad de interpretar las dinámicas museológicas más allá de la voluntad de ciertos sujetos sociales privilegiados, y obstaculizando, de paso, el estudio de otros objetos histórico-críticos (Lopes y Podgorny 2013), sino que, usando los instrumentos teóricos y metodológicos de la historia oral (Thompson 1978; Joutard 1983; Marinas y Santamaría 1993), buscamos rescatar la experiencia y, con ella, la trama social dentro de la cual esta se configuró en relación con las instituciones de la memoria y, más allá, en relación con el campo de poder, si se usara la terminología del sociólogo francés Pierre Bourdieu (1979).

Experiencia y relato, en este sentido, constituyen la médula del testimonio que, como documento histórico, como fuente primaria, queremos entregar a los especialistas y al público interesado en este tema. Y, a través de esta dicotomía, a través de la tensión entre vivencia y lenguaje, buscamos iniciar el proyecto de construcción colectiva de la historia de los museos y de las instituciones de la memoria en Colombia. Pensamos este primer paso como la inauguración de un archivo documental que, desde su acto fundacional, incorpora el objetivo de activar para el presente la memoria de las trayectorias de los actores y las instituciones culturales, a fin de construir una tradición crítica de las prácticas museológicas en el país y de establecer un derrotero reflexivo para discutir las posibilidades de la institucionalidad de la memoria en la coyuntura.

De esta manera, un relato como el que Emma Araújo de Vallejo nos ofrece aquí, en su complejidad narrativa, no solo nos permite empezar a comprender su articulación como sujeto social, intelectual, investigadora, integrante de un grupo social y de una generación, como heredera de un capital social y político familiar particular, sino empezar a construir hipótesis sobre las tramas sociales, políticas e intelectuales a partir

de las cuales ella se ubicó en ciertas posiciones y, desde allí, construyó o reconfiguró la institucionalidad museológica, buscando consolidar una idea de museo centrada en la investigación curatorial y la educación como ejes centrales de la construcción del espacio de representación museográfica. Si bien es cierto, su testimonio podría ser interrogado desde otras perspectivas igualmente válidas y, sobre todo, desde múltiples intereses teóricos o disciplinarios, aquí nos interesa verla como “emprendedora de la memoria”, caracterizándola dentro de los planteamientos de la investigadora argentina Elizabeth Jelin (2002, 49).

En este contexto, las siguientes páginas ofrecen a los lectores y lectoras las primeras hipótesis sobre el lugar del trabajo de Emma Araújo de Vallejo dentro de una historia de largo aliento sobre los museos en Colombia. No es en modo alguno una visión conclusiva; es, por el contrario, polémica. Busca abrir el debate sobre el valor y significado de sus intervenciones dentro del campo cultural y específicamente sobre su posición dentro de las dinámicas de modernización de la administración de los museos en nuestro país. Su testimonio, por otra parte, permite establecer una primera gramática general de la historia de los museos. Su abierto compromiso con el modelo del museo erudito⁴, y la realización dentro de este paradigma de proyectos museológicos coherentes con los fines pedagógicos del museo plenamente moderno permiten establecer una periodización museológica ligada a la forma en que este tipo de institución de la memoria ha articulado su trabajo en relación con la sociedad a la que se debe por origen y por trayectoria institucional.

⁴ Utilizo aquí la noción de *museo erudito, enciclopédico o ilustrado*, haciendo referencia al modelo de institución museal que surge en Europa a finales del siglo XVIII, en torno a los ideales de la razón, y que muy rápidamente deriva en el modelo del museo disciplinario, coherente, en términos de Michel Foucault, con la episteme moderna (Hooper-Greenhill 1992; Cuno 2011, 11 y ss.). Este tipo de museo, que encontró la piedra angular de su justificación social en el orden de las cosas de la razón cartesiana, en consecuencia, no solo se autodefiniría como una institución investigativa. La fuente primera y última de su legitimidad institucional y política, en coherencia con su carácter público y estatal, estaría dada por el papel pedagógico que cumpliría dentro de la constitución de la esfera pública burguesa (Habermas 1962; Bennet 1995).

Más allá del gabinete de curiosidades patrióticas y sociales

Tal vez hoy no esté muy claro cómo llega el legado de Emma Araújo de Vallejo a la contemporaneidad, sobre todo en el caso del Museo Nacional de Colombia, después de ese oscuro pasaje que va de 1982, cuando es abruptamente apartada de la dirección de esta institución, hasta el momento en que Elvira Cuervo de Jaramillo tomó sus riendas, al iniciarse la última década del pasado siglo. Mi hipótesis, al ver los planos y fotografías que me facilitaron los arquitectos Jacques Mosseri y Carlos Niño Murcia (1950), al escudriñar los archivos de este museo y, sobre todo, al escuchar el testimonio honesto e implacablemente riguroso de Emma Araújo de Vallejo, es que su proyecto es recuperado por la artista y curadora Beatriz González (1938), cuando se desempeñó como jefe del Área de Curaduría de las Colecciones de Arte e Historia de esta institución, desde mediados de la década de los noventa hasta mediados de la primera década del siglo XXI.

Cambiando lo que hay que cambiar, sobre todo con relación a los dispositivos y el lenguaje museográfico, la exposición permanente que González diseñó y entregó al público hacia principios del 2001 mantuvo la misma visión historiográfica y, de cierto modo, la misma concepción museológica que la que Araújo de Vallejo inauguró en agosto de 1978.

Al hacer parte, entre 1975 y 1982, de una de las comisiones de expertos que Araújo de Vallejo convocó para llevar a cabo la renovación de la exposición permanente del Museo Nacional de Colombia, pero también al trabajar, en la práctica, con la misma colección y con una perspectiva historiográfica similar, así como con una interpretación muy cercana de las teorías de Pierre Francastel (1900-1970), sustrato conceptual fundamental del trabajo de Araújo de Vallejo, González curó entre 1990 y el 2004 una exposición que no solo mantuvo la misma gramática historiográfica, sino la misma periodización y los mismos hitos históricos.

Tal vez la Sala Fundadores de la República, en este contexto, sirva de ejemplo paradigmático de la permanencia del legado curatorial y museológico de Emma Araújo de Vallejo, al menos hasta finales de la primera década del siglo XXI, cuando es desmantelada en medio de las disputas suscitadas por la exposición con la que el Museo Nacional de Colombia celebró el Bicentenario de la Independencia (López Rosas s. f.). Como lo subraya la misma Emma Araújo de Vallejo:

Hoy creo que esta sala fue mi mayor contribución a la estructura de la nueva exposición. Sin la menor duda, con los miembros de las Juntas, allí ubicamos no solo los objetos más representativos de la historia del país sino los más importantes de la colección al nivel histórico. Como el Museo Nacional debía ser montado como un museo histórico, mi misión como Directora consistió en montar un museo emblemático de la nación. (ver página 107)



Emma Araújo de Vallejo, el arquitecto Jacques Mosseri y Marta Combariza, artista y directora de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia, revisan los planos del mobiliario museográfico de la exposición permanente del Museo Nacional de Colombia que se inauguró en agosto de 1978. Foto W. A. López Rosas; 2009. Archivo W. A. López Rosas.

Esta sala, en la exposición permanente diseñada por González al finalizar la última década del siglo XX y la primera del XXI, desempeñó el mismo papel curatorial y museográfico que en la muestra construida por Araújo de Vallejo a lo largo de los años setenta. En ambos casos se trataba de un espacio que fungía como pivote fundacional de la narración histórica sobre el origen de la república, no solo porque reunía los hitos históricos y artísticos de los acervos del Museo Nacional de Colombia, sino porque operaba como centro simbólico del relato museográfico, al estar ubicada en la antigua capilla de la Penitenciaría Central de Cundinamarca, última y permanente sede de este museo⁵. Se trataba de una sala ubicada jerárquicamente como un foco que irradiaba el orden narrativo a todo el continuo museográfico, alrededor de los acervos asociados a las figuras de Antonio Nariño (1765-1823), Simón Bolívar (1783-1830) y Francisco de Paula Santander (1792-1840)⁶.

⁵ La actual sede del Museo Nacional de Colombia se conocía popularmente como Panóptico, porque en este edificio funcionó la Penitenciaría Central de Cundinamarca, uno de los más importantes centros carcelarios del Estado colombiano al final del siglo XIX y principios del XX. Este edificio, cuyo diseño se remonta hasta mediados del siglo XIX, finalmente se convirtió en la sede definitiva de la institución en 1946 (Escovar Wilson-White 2007, 295 y ss.).

⁶ En líneas generales, se podría decir que el protagonismo histórico de estos tres personajes no se debe únicamente al ejercicio de una, dos o tres generaciones de historiadores, sino al conjunto total de una serie de prácticas culturales que están afincadas en un amplio *corpus* historiográfico, la configuración de una compleja iconografía, la efusiva elaboración de efígies de diverso material y género a lo largo de todo el siglo XIX, la sumatoria de una larga serie de celebraciones oficiales que, al llegar el siglo XX, asumió rápidamente los formatos discursivos propios de la radio, el cine y la televisión (VV. AA. 2010). Dentro del proceso de monumentalización de estas tres figuras, también es importante resaltar el papel que cumplió

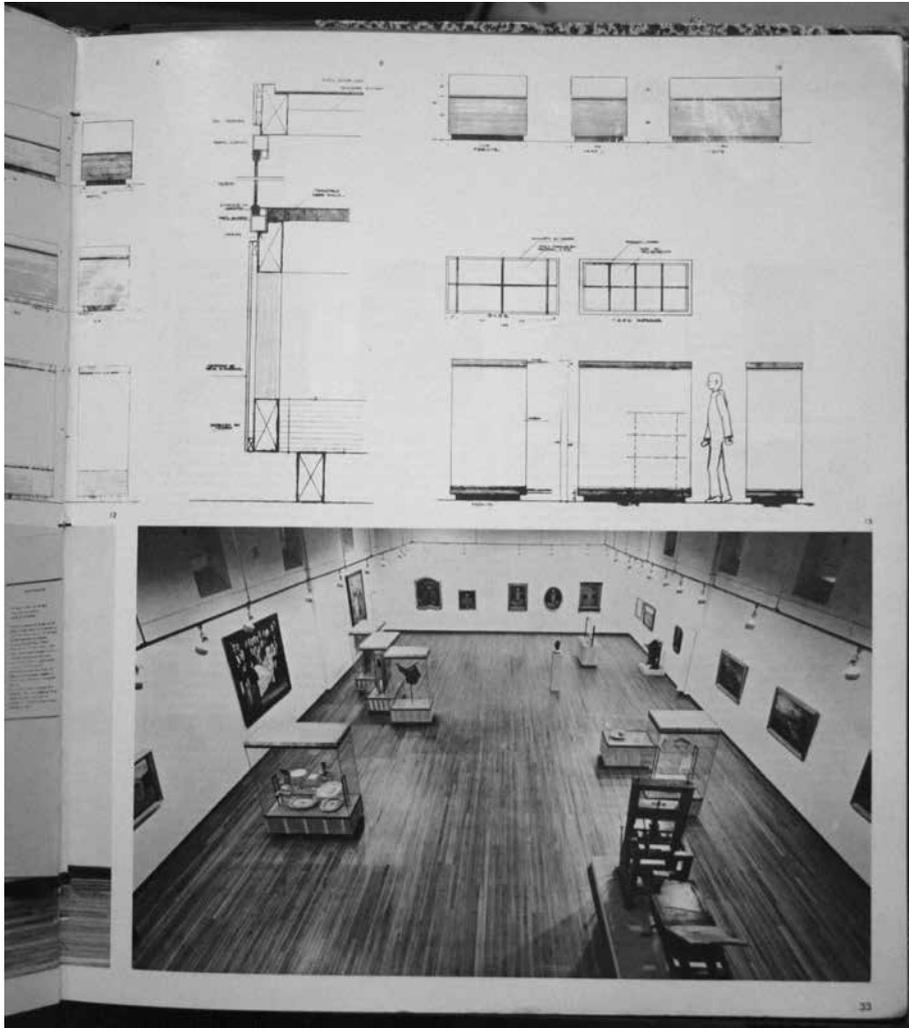
En muchos sentidos, este espacio operaba como el segundo centro simbólico de la nación después de la Plaza de Bolívar de Bogotá, porque allí se pusieron en escena los objetos vinculados a los “principales” protagonistas de la gesta independentista, desde la perspectiva de una historiografía que operaba narratológicamente como un espacio de negociación entre las inercias tradicionalistas de la colección del museo, configurada en términos generales a partir una concepción oligárquica del patrimonio, los planteamientos realizados por los historiadores *amateurs* de la Academia Colombiana de Historia (Jaramillo Uribe 2007), y la mirada de Emma Araújo de Vallejo, constituida en un fuerte e intenso diálogo con la perspectiva modernista de Marta Traba y el estudio de la obra del sociólogo del arte francés Pierre Francastel. Este recinto, en contraste con las estrechas salas de las alas oriental, norte y sur del edificio, se comportaba como un “plaza museográfica” que incluso disponía de una tribuna.

Con una mirada histórica de largo aliento y con las herramientas de una práctica curatorial transversalmente constituida al nivel plástico desde una perspectiva modernista, Emma Araújo de Vallejo y los intelectuales que la acompañaron en las juntas asesoras que ella nombró con el apoyo de las directivas del Instituto Colombiano de Cultura desmantelaron la exposición permanente del Museo Nacional de Colombia que Teresa Cuervo Borda (1889-1976), su antecesora en la dirección de esta institución, había conservado intacta desde 1948, el fatídico año del asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán (1948), hasta 1974.

El testimonio que Emma Araújo de Vallejo nos ofrece a los lectores, en este sentido, es muy revelador:

El Museo que yo encontré era rarísimo. No es que fuera desordenado; Teresa lo mantenía como una tacita de plata. Sin la menor duda, ella había trabajado muy duro para protegerlo de la indiferencia del gobierno. Tampoco era que el mobiliario fuera viejo o anacrónico, ni que las colecciones estuvieran descuidadas. ¡Para nada! Teresa tenía esa cualidad fundamental de todos los que trabajamos en museos: era cuidadosísima. El problema es que todo estaba expuesto y que nadie visitaba el Museo. En una pared podían haber colgados 20 cuadros unos dispuestos sobre otros; en otra pared, se podía repetir la misma situación. Junto podría haber una vitrina con 20 abanicos. Más allá 4 camas, dentro de las cuales estaba la del virrey no sé qué. Mientras las salas estaban atiborradas de objetos, el museo se la pasaba vacío. Tampoco encontré un letrero que pudiera guiar a los visitantes sobre los contenidos de la exposición. Aunque los estudiantes de los colegios oficiales eventualmente iban, su visita era caótica. Como no existían los guías y la

el *Compendio de Historia de Colombia para la enseñanza en las escuelas primarias de la República* (1911) de Jesús María Henao (1869-1944) y Gerardo Arrubla (1873-1946), precisamente por el impacto que este texto tuvo dentro del sistema escolar colombiano (Barón Vera 2006; Rodríguez Ávila 2010, 23-42; Melo 2010). En este contexto, es fundamental incluir también las prácticas asociadas al coleccionismo institucional y privado, que a lo largo de los siglos XIX y XX, se configuraron a partir de modelos y nociones particulares sobre el patrimonio histórico y artístico, y que operaron un complejo mecanismo de exclusión e inclusión de acervos culturales, a partir del cual se determinó la legitimidad de unos objetos culturales en oposición a otros (Pérez Benavides 2011), siempre en el espacio social circunscrito por la fracción letrada de las élites.



Fragmento del artículo dedicado por la revista *Proa* al proyecto museográfico diseñado por Jacques Mosseri y Carlos Niño para la exposición permanente del Museo Nacional de Colombia. En la parte superior, se observan algunos de los diseños del mobiliario museográfico; abajo aparece una panorámica fotográfica de la Sala Fundadores de la República, realizada por Germán Téllez Castañeda para esa publicación. Tomado de revista *Proa*, Bogotá, n.º. 280, p. 33.

información escrita era prácticamente inexistente, ellos se aburrían o empezaban a correr por todos lados, mientras sus profesores se desentendían de todo. Sin duda, se trataba de un museo de otra época.

Ahora recuerdo una anécdota que revela de forma muy precisa algunos de los criterios con los que Teresa pensaba y dirigía el Museo. En alguna de las visitas que realicé antes de que se formalizara mi nombramiento, le pregunté por qué no había ningún objeto o pasaje que aludiera a Gustavo Rojas Pinilla, y ella me contestó:

—Mijita, es que el general es muy lobo. (ver página 101)

Este testimonio, aunado a los documentos que se conocen de ese periodo (Segura 1995, t. I, 319 y ss.), en este contexto, no solo da pistas sobre el modelo museológico sobre el que operó el Museo Nacional de Colombia durante la administración de Cuervo Borda (1946-1974), sino que también permite valorar y poner en perspectiva el propio proyecto museológico que Emma Araújo de Vallejo emprendió durante su administración. Desde este punto de vista, podría pensarse que el Museo en el periodo que va de 1948 a 1974 funcionó como un gran gabinete de curiosidades patrióticas y sociales, y sirvió de forma muy eficaz a una fracción de las élites conservadoras bogotanas, al operar como instrumento de diferenciación social frente a otros sectores de las mismas clases dominantes, a pesar de pertenecer a la estructura académico-administrativa de la Universidad Nacional de Colombia.

Estructurado como un gran anticuario (Traba 1984) o, al decir de los apologetas de Cuervo Borda, desde una perspectiva “tradicionalista” (Gómez Hurtado 1989, 11 y ss.), de todos modos el museo habría operado como un espacio de resistencia de una fracción de la élites, reproduciendo las nociones de ciudadanía restringida en el espacio de representación museográfica que la Regeneración y luego la Hegemonía Conservadora (1886-1930) habían instaurado como sustrato profundo del contrato social, sobre el cual se construyó la aberrante dicotomía entre la ciudadanía formal e informal que todavía hoy prevalece dentro de las políticas públicas del Estado colombiano (Pineda Camacho 1997; Garay 2002; Jiménez 2003; Grupo de Investigación en Ciudadanías Incluyentes 2009).

El hombre blanco, católico, letrado e hispanohablante no solo habría sido el principal objeto de la representación expográfica, sino su interlocutor ideal, encerrando a la institución museal en el circuito social excluyente típico del museo letrado⁷, que nunca necesitó de las clases populares para justificarse a sí mismo, aunque en el *corpus* discursivo en el que se sustentaba ocasionalmente apelara al “pueblo” y dentro de sus colecciones

⁷ Utilizo aquí el concepto de *museo letrado* en oposición a la del *museo erudito* (Cf. nota al pie 4). Este tipo de museo es orgánico de la “ciudad letrada”; es decir, siguiendo a Ángel Rama, es un tipo de institución museal configurada en el seno del funcionariado y la burocracia que, en América Latina y desde tiempos coloniales, se constituyó como el “anillo protector del poder” (Rama 1984, 35 y ss.). Su principal función estaría ligada a la reproducción del grupo social que se habría hecho cargo de la administración colonial, la formación de la élite dirigente y, eventualmente, de la ideologización de las muchedumbres populares. Por el grado de autonomía que alcanzó a lo largo de los siglos, este grupo social habría configurado una institucionalidad museal que, aunque se revistiera de los discursos democráticos de la pedagogía moderna, se habría constituido como una institución al servicio de la escenificación y, en consecuencia, la legitimación de ciertos patrimonios, dentro de la lógica de las luchas internas de las oligarquías por la supremacía social y política. Su función social estaría, en consecuencia, circunscrita a ese grupo social por origen, contenidos e interlocución.



Sala de las banderas del Museo Nacional de Colombia. Foto Ernesto Mandowsky; ca. 1949. Colección del Museo Nacional de Colombia, reg. 4384. Foto Museo Nacional de Colombia / Ángela Gómez Celis.



Emma Araújo de Vallejo con el arquitecto Dicken Castro. Foto W. A. López Rosas, 2010. Archivo W. A. López Rosas.

este apareciera representado sobre todo dentro del régimen visual configurado por el naturalismo decimonónico encarnado en la mirada de los viajeros; es decir, por los “ojos imperiales” de los científicos que recorrieron el país a lo largo del siglo XIX (Pratt 2010; Pérez Benavides 2010 y 2011).

Si seguimos el análisis planteado por el historiador Renán Silva sobre la evolución de la historiografía colombiana, a manera de hipótesis, se podría afirmar que el proyecto museológico que construyó Teresa Cuervo Borda durante su administración prolongó en el tiempo la pugnaz respuesta conservadora al proyecto modernizador de la República Liberal (1930-1946):

[...] hay que anotar —dice Silva— que el virulento ataque conservador desatado sobre todo a partir de 1948 contra todo lo que tuviera algún aspecto de “modernidad intelectual” tomó como blanco principal antes que a las nacientes antropología y sociología “nacionales”, a la investigación histórica y a la enseñanza de la historia, aunque no existiera prueba ninguna de que en ese tipo de saber se encontrara escondida alguna amenaza contra las “instituciones democráticas” o cosas por el estilo. Se trataba de una simple actitud refleja, por la cual se pensaba —como muchas veces se ha pensado— que los “males” de una sociedad dependen de lo que sobre “historia patria” se enseña en los bancos de la escuela. (Silva 2007, 167)

Con este telón de fondo, para decirlo en los términos del historiador irlandés Benedic Anderson (1993), la tarea de renovación museográfica de la exposición permanente del Museo Nacional de Colombia, así como la modernización de la gestión de sus colecciones, durante la administración de Emma Araújo de Vallejo, estuvieron conscientemente dirigidas a establecer un espacio museográfico de escenificación de la historia de la nación, mediante un discurso curatorial fundado en la instauración de un canon objetual doblemente articulado, desde los planos histórico y estético, a partir del conocimiento del experto y de las herramientas profesionales de la museología, que necesariamente llevaban a pensar en la ampliación del circuito social al que se proyectaba el Museo a través de sus muestras y programas educativos.



Aspecto de la Sala de las Banderas del Museo Nacional de Colombia en 1975, que luego fue denominada Sala Fundadores de la República durante la administración de Emma Araújo de Vallejo. Foto anónima, ca. 1975. Archivo del Museo Nacional de Colombia.

Del museo letrado al museo erudito: la consolidación del museo moderno

A pesar de todas las críticas y suspicacias que hoy en día pueda suscitar la exposición permanente que Emma Araújo de Vallejo y sus colegas configuraron, en su momento, esta muestra fue diseñada como el primer lugar museológicamente instituido para escenificar la memoria histórica nacional desde la perspectiva del ejercicio profesional de la historia y desde los referentes de la museología contemporánea; es decir, como el primer ámbito simbólico de representación museográfica de la historia nacional, explícita e institucionalmente consciente de su función disciplinaria dentro de los procesos de legitimación y patrimonialización de los acervos movilizados en el espacio expográfico, y de su papel pedagógico frente a la formación de un público que hasta ese momento había sido excluido de las políticas culturales.

Nuevamente, el relato de Emma Araújo de Vallejo con respecto a este tema es muy significativo:

Muy pronto me di cuenta de que la tarea de reorganización del Museo era monumental, y que me superaba del todo. Yo apenas si conocía superficialmente la historia del país, y en materia de artes plásticas, solo conocía el arte contemporáneo. Así que con el apoyo de Gloria Zea y del maestro Carlos Rojas, para ese momento jefe de la Dirección de Museos de Colcultura, me di a la tarea de convocar y poner en funcionamiento tres juntas: una relativa a los problemas arquitectónicos del edificio, y otras dos, historia y artes plásticas, relativas al estudio y organización de la colección. Por otra parte, gracias a un convenio que tenía el gobierno colombiano con el alemán, contacté y traje al país al doctor Ulrich Löber, que nos visitó varias veces y me ayudó intensa y muy lúcidamente. Yo no podía desbaratar un museo que no había sido tocado en más de dos décadas así no más. Para mí era claro que la responsabilidad de hacer un nuevo museo debía ser colectiva; solo el hecho de que contenía la historia del país, la historia del arte nacional, hacía que la tarea fuera monumental y de una responsabilidad sin igual. (ver páginas 103 y 104)

Aunque a mediados de los años setenta, los procesos de profesionalización de la historia y particularmente de la historia del arte en el país eran incipientes (Jaramillo Agudelo 1976; Melo 1996; Atehortúa Cruz 2013), el perfil de los expertos convocados por Emma Araújo de Vallejo, con el apoyo de Gloria Zea (1935), directora del Instituto Colombiano de Cultura para ese momento, y el artista Carlos Rojas (1933-1997), jefe de la Dirección de Museos de la misma institución para la misma época, fue decisivo para transformar el Museo Nacional de Colombia en los términos más contemporáneos de la administración museológica, y, más allá, para construir y establecer una narrativa museográfica de la historia nacional dirigida explícitamente a un público no letrado.

Los miembros de la Junta de Historia, Guillermo Hernández de Alba (1906-1988), Horacio Rodríguez Plata (1915-1987), Gabriel Giraldo Jaramillo (1916-1978), José María de Mier (1929), Eduardo Santa (1927), Pilar Moreno de Ángel (1926-2006) y fray Alberto Lee López (1927-1992), y los miembros de la Junta de Artes Plásticas, Luis Alberto Acuña (1904-1994), Eugenio Barney-Cabrera (1917-1980), Francisco Gil Tovar (1924), Eduardo Serrano (1939) y Beatriz González, tenían una formación ecléctica, como corresponde a la primera y segunda generación de historiadores profesionales del país, pero para el momento en que los convocó Emma Araújo de Vallejo también tenían una larga trayectoria académica y profesional y el reconocimiento dentro del medio intelectual nacional. A este equipo se sumó el consultor general del proyecto, el doctor en antropología cultural Ulrich Löber (1939-2011), quien, para la época se desempeñaba como director general del Landesmuseum Koblenz. Löber viajó al país en varias ocasiones con el fin, en primer lugar, de dictar un curso en museología y, en segundo lugar, de asesorar tanto la reorganización de las colecciones del museo como el proceso curatorial y el diseño museográfico de la exposición permanente, principales tareas de este equipo de trabajo.

Con ellos, Emma Araújo de Vallejo dismanteló el museo que heredó de Teresa Cuervo Borda, al incorporar de forma sustancial al proyecto museológico del Museo Nacional de Colombia, en primera instancia, los principios profesionales de administración de colecciones; en segunda instancia, una noción de curaduría que se basaba en la investigación de acervos patrimoniales, y, por último, la construcción



Ulrich Löber, asesor general de la "readecuación" del proyecto museológico del Museo Nacional de Colombia, que se llevó a cabo entre 1975 y 1978, bajo la dirección de Emma Araújo de Vallejo. Foto anónima; s. f. Archivo Ulrich y Renate Löber.

intencional de un lugar de representación museográfica como medio de comunicación y educación, es decir, como espacio discursivo.

Aunque el primer inventario de las colecciones del Museo Nacional de Colombia se remonta a 1880, y desde ese momento en adelante varios de sus sucesivos directores desarrollaron catálogos (Pérez Benavides 2011), el trabajo desarrollado por Araújo de Vallejo y sus colegas en este frente articuló por primera vez dentro de la trayectoria de esta institución la documentación de los objetos, incluida su autenticación, su valoración histórica y artística y su potencial comunicativo. Ello configuraba de modo pleno lo que contemporáneamente se conoce como gestión de colecciones y, más allá, investigación curatorial (Buck y Gilmore 1998; Thompson 1984; Lord y Lord 1991 y 2002; Simmons 2006). Volvamos al testimonio de Emma Araújo de Vallejo:

Por otra parte estaba la colección. La gente donaba cosas y Teresa las guardaba todas con muy buena voluntad, pero no existía un criterio claro para conformarla. Muchos de estos objetos, por este motivo, tenían una autenticidad muy dudosa. Por ejemplo, los uniformes de Bolívar y Santander siempre nos plantearon problemas muy difíciles. El doctor Ulrich Löber, uno de los primeros museólogos profesionales que visitó el país precisamente para asesorar el proceso de reorganización del Museo, propuso que los expusiéramos en unos maniquís. Cuando ordenamos la realización de los dichosos maniquís, resulta que no llegaban ni a la talla 8. O Bolívar y Santander habían sido hombres muy pequeños o se trataba de otra clase de objetos. Entonces resolvimos mostrarlos de otra manera porque los maniquís habrían resultado del tamaño de un niño de nueve o diez años. De otro lado estaban los pañuelitos, los dichosos abanicos, las capas. El museo estaba lleno de esa clase de objetos y no sabíamos qué hacer con ellos. No se podían dar de baja, pero tampoco se podían exponer. Allí apareció el problema de los depósitos. (ver página 103)

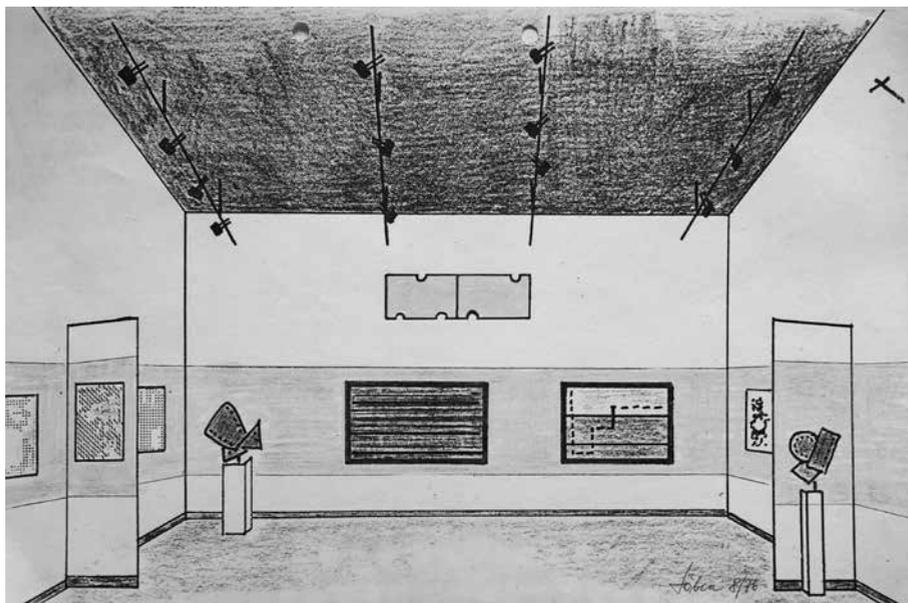
La complejidad de la administración museológica contemporánea aparece aquí con toda claridad. A la pregunta por las políticas de crecimiento de las colecciones del museo con todos sus procesos y protocolos profesionales, se suma la necesidad de configurar un discurso museográfico veraz y verídico; es decir, disciplinariamente sustentado no solo por la autenticidad de los objetos musealizados, sino por la configuración de un discurso museográfico creíble. A la verificación “científica” del origen de los objetos expuestos, se sumó la necesidad de construir un espacio expográfico, cuya narrativa estuviera fundada en una retórica que permitiera al espectador no letrado “firmar” fácilmente el contrato de veridicción del discurso histórico que se le ofrecía a la mirada y, por tanto, decodificar sus contenidos.

Aunque la instauración de la noción de *curaduría* en el medio artístico local se remonta al momento en que Mireya Zawadzki tomó las riendas del Salón Nacional de Artistas, en los años sesenta (López Rosas 2011), y todavía para mediados de los años setenta apenas si se empezaba a emplear y discutir dentro de las prácticas museológicas nacionales, es importante señalar cómo aquí se empieza a decantar su especificidad profesional. La necesidad de fundar la discriminación y selección

de los objetos escenificados a partir de su conocimiento y valoración, pero sobre todo a partir de la misión de la institución museal, es un factor fundamental para entender la naturaleza del salto cualitativo dado por Emma Araújo de Vallejo y sus colegas dentro de la administración museológica en el ámbito nacional. Volvamos nuevamente a su testimonio:

Las tareas que emprendimos fueron enormes. En primer lugar, nos propusimos conocer la colección e irla clasificando y organizando. Para ilustrar la forma como funcionábamos, doy un ejemplo: yo presentaba a los miembros de las Juntas de Arte e Historia, por decir alguna cosa, el cuadro *Por las velas, el pan y el chocolate* de Epifanio Garay, que se adquirió durante mi administración; luego de la discusión sobre su valor artístico y patrimonial determinábamos a qué sala debía ir. Seguíamos, por decir otra cosa, con *La muerte del general Santander* de Luis García Hevia. Con la asesoría de los expertos de la Juntas, también me di a la tarea de conseguir otras obras que nos parecían importantes. Por ejemplo, durante mi administración, el Banco de Bogotá y el Banco de la República entregaron al Museo dos de las *Batallas* de José María Espinosa. Cuando yo comencé el Museo solo tenía tres.

Por otra parte, estaba la organización de la exposición permanente. No se crea que en aquella época teníamos tanta conciencia sobre lo que estábamos haciendo. En ese momento ni siquiera se usaba el término curaduría. Todo era muy artesanal. En



Boceto elaborado por Ulrich Löber para la sala de exposiciones temporales del Museo Nacional de Colombia; 1976. Archivo Histórico de la Universidad Nacional de Colombia.

eso, Ulrich nos ayudó de forma fundamental. Aunque era un hombre joven, no solo se había formado como museólogo sino que estaba trabajando en uno de los museos más importantes de Alemania: el Landesmuseum Koblenz. Después de debatir varias sesiones, con los miembros de las Juntas, decidimos organizar la exposición permanente como un gran libro de historia de Colombia [...]

[...] Aquellas obras y objetos que, al real saber y entender de los miembros de las Juntas de Arte e Historia, reunían al mismo tiempo valores históricos, valores artísticos y valores plásticos, ocuparon un sitio especial dentro de la exposición permanente. El ejemplo perfecto es el cuadro de Luis García Hevia que ya mencioné. Se trata de una obra de evidentes valores históricos: en él se representa la muerte de uno de los protagonistas de la Independencia; por otra parte, la figura de García Hevia es clave para la historia del arte del siglo XIX colombiano, y, claro, el cuadro mismo, su factura plástica, es muy significativa. Entonces, en las decisiones que tomábamos entraban en juego el concepto de los miembros de la Junta de Historia, el concepto de los miembros de la Junta de Artes Plásticas y mi manera de ver cada uno de los objetos de la colección. Cuando había un acuerdo unánime frente a los valores de alguna obra, esta pasaba a ocupar un sitio significativo dentro de la exposición. Cuadros como el de García Hevia o el retrato de Bolívar atribuido a Pedro José Figueroa, cuyos valores eran indiscutibles para los miembros de las dos juntas, pasaron a ocupar un puesto dentro de la Sala Fundadores de la República, donde yo propuse reunir los objetos y obras históricos más valiosos de las colecciones del museo: la prensa de Antonio Nariño, la corona de Bolívar, las cinco Batallas de José María Espinosa y el manuscrito del Himno Nacional, entre otras cosas. (ver páginas 105 y 107)

La noción contemporánea de curaduría opera aquí plenamente. Se trata de un género de investigación cuya principal finalidad es la construcción de un espacio discursivo, y cuya concreción museográfica dentro del espacio expositivo tiene una intencionalidad comunicativa. Esta intencionalidad, donde el objeto se convierte en una unidad narratológica (López Rosas 2003), como ocurre con claridad en el museo moderno, está fuertemente articulada, como objetivo pedagógico, a una disciplina, a una historia o arte nacionales, en el marco de un espacio geopolítico habitado por unas comunidades a las que se debe por origen o por destino⁸.

Es importante señalar que el equipo conformado por Emma Araújo de Vallejo y sus colegas también construyó una propuesta curatorial que, por primera vez en la

⁸ Lopes y Podgorny afirman: “La aparición de la actitud de disponer cosas en un lugar de una manera deliberada, para crear la posibilidad de comprender un todo más grande y construir el camino donde se mostraran las diferencias entre lo antiguo y lo moderno, es un fenómeno peculiar de la historia europea. Estos espacios, invocando a las musas, fueron llamados museos y se remontan al Renacimiento con las cámaras de estudio o *studiolo*, los gabinetes de rarezas de los príncipes y los intentos de construcción de verdaderas Casas de Salomón. En contraste con ellos, un museo, en nuestros días, designa una colección de objetos presentados al público general, bajo la forma de exhibiciones permanentes, ligadas por su origen a la definición de una ciencia, una historia y un arte nacionales en el marco de los Estados-nación del siglo XIX. Un museo moderno implica, por un lado, una relación estable o permanente entre la colección y el espacio público donde se exhibe; por otro, el pasaje del deleite y contemplación privados a una publicidad y un orden creados por el mismo museo” (2008, 19).

historia del Museo Nacional de Colombia, estableció un continuo discursivo de largo aliento, al articular diferentes periodos históricos, cada uno de ellos escenificado en una sala particular. Posiblemente a través de la asesoría de Ulrich Löber, este equipo de profesionales asumió el modelo histórico-museográfico diseñado por el alemán Alexander Dorner (1893-1957) en la década de los veinte, quien, siendo director del Landesmuseum de Hannover, cambió radicalmente la forma de disponer las colecciones dentro de los museos histórico-artísticos. Dorner concibió la historia del arte según un modelo evolucionista y su museo como un libro en el que cada capítulo se debía resolver en una sala, provista de una introducción que la enlazaba con la sala/capítulo precedente, y de una conclusión, que anticipaba la subsiguiente. Contra el modelo del museo-bazar, la fórmula curatorial y museográfica de Dorner fue rápidamente asumida por sus colegas en Europa y Estados Unidos (Bois 1989, 84).

Al igual que en la propuesta de Dorner, donde cada pieza constituye una unidad narrativa simple y ciertas obras clave se destacan museográficamente, la curaduría de Emma Araújo de Vallejo y sus colegas proporcionaba un orden de lectura al espectador, cuyo objetivo era básicamente la claridad del mensaje y la eliminación de la mayor cantidad de incertidumbre en el momento de su decodificación. Jacques Mosseri y Carlos Niño lo explican con detalle en el único artículo que se dedicó al diseño museográfico dentro de las páginas de la revista *Proa*:

Esta oficina realizó el montaje museográfico de dicha colección, repartida en siete salas; cuatro en el segundo piso (Fundación, Conquista, Independencia, República) y tres en el tercer piso (pintura siglos XVIII y XIX y grabado-dibujo-acuarela), así como la amplia glorieta de este nivel, la cual se ambientó como representativa de toda la evolución artística nacional.

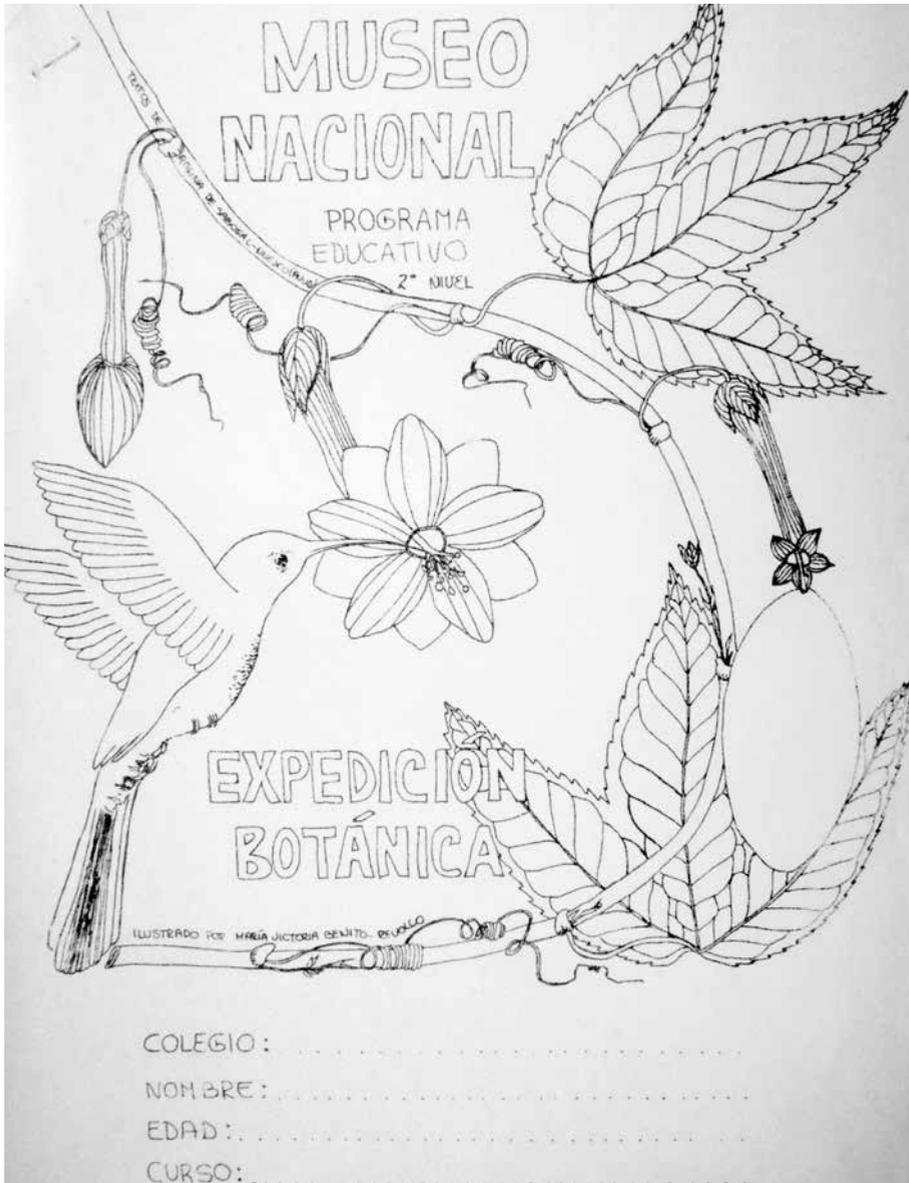
El montaje es sencillo y moderno, donde el color en señales y paneles, o las vitrinas en madera y vidrio exaltan el objeto expuesto sin competir con él. Primero se dibujó un inventario de todos los objetos, dimensionándolos y considerando sus posibilidades de exhibición; así, se diseñó una tipología de vitrinas (documentos u objetos, altas o bajas) regidas por una modulación general y adaptadas al sinnúmero de objetos. Dentro de las vitrinas, un armazón de aluminio sostiene la estantería de vidrio, complementada con soportes especiales de acrílico y las fichas de catalogación.

Sala por sala fuimos definiendo el montaje de cuadros y vitrinas, siguiendo siempre un recorrido cronológico; donde la ambientación se creaba por medio de paneles y vitrinas, procurando dar énfasis a las obras importantes y rematando la vista axial con un elemento símbolo del periodo. Cada sala tiene un color representativo que sirve de referencia en el Mapa General y en el recorrido, iniciado siempre con un panel, que introduce y explica el recinto, y los paneles, cuyos textos complementan la información para el visitante. (Mosseri y Niño 1979, 30)

Es posible que la idea de articular la exposición permanente del Museo Nacional de Colombia como un gran libro de historia nacional también recogiera las preocupaciones

que en algunos sectores del Estado y de la intelectualidad nacional se habían expresado en torno a la enseñanza de la historia a principios de los años setenta del siglo pasado. Recuérdese que cerca de 1971, los historiadores Jaime Jaramillo Uribe (1917) y Jorge Orlando Melo (1942) entregaron al Ministerio de Educación Nacional un concepto sobre el tipo de historia que se debía impartir en las aulas escolares de los colegios públicos (Jaramillo Uribe y Melo 1971), que coincide en muchos de sus planteamientos con los que Emma Araújo de Vallejo subraya en su testimonio. Veamos al menos el primer objetivo que Jaramillo Uribe y Melo atribuyen a su propuesta:

El programa está dividido para que los alumnos obtengan un conocimiento integral de la Historia de Colombia, que comprenda sus instituciones sociales, políticas y culturales, a través de sus datos más significativos. El conocimiento histórico debe lograr que el estudiante aprenda a pensar los hechos de la Historia en sus conexiones hacia adentro y hacia fuera, es decir, a relacionar en sus influencias mutuas los hechos inmediatos que pertenecen a la propia realidad colombiana y a éstos con los hechos exteriores que pertenecen a la Historia Universal directamente ligada a la nacional. Por ejemplo, durante el periodo colonial la vida de las colonias no puede aislarse de los acontecimientos de la metrópoli española. Las guerras que sostenía España en los siglos XVI, XVII y XVIII, repercutían en las colonias en forma de medidas políticas, económicas y culturales. Lo mismo ocurría con los cambios en la orientación de la cultura o la educación de la metrópoli. No podrían entenderse, por ejemplo, el movimiento de la Expedición Botánica y las tendencias de las ideas en la Nueva Granada a fines del siglo XVIII, sin relacionarlas con la política cultural de los Borbones españoles en la misma época. Podríamos tomar también el caso de la independencia. No sería posible comprenderla sin hacer referencia a hechos como la invasión de Napoleón. (Jaramillo Uribe y Melo 1971, 2)



Carátula y página interior del material didáctico diseñado y utilizado para la atención de los niños y niñas en la exposición *La Expedición Botánica para niños*, organizada por el Museo Nacional de Colombia en 1981, bajo la dirección de Emma Araújo de Vallejo. Archivo Museo Nacional de Colombia.

La puesta en marcha de los dispositivos pedagógicos del museo erudito

Según los historiadores, la función educativa del museo moderno hace parte de su naturaleza institucional desde su aparición en la historia europea. La acumulación de objetos, así como su preservación, estudio y exhibición con el fin de edificar y entretener a un público, desde mediados del siglo XVII y durante los siglos XVIII y XIX, fue adquiriendo cierta particularidad profesional, hasta llegar al siglo XX, cuando, en contacto con las teorías educativas, se empieza a diferenciar como una práctica profesional específica dentro de la compleja administración del museo contemporáneo (Hein 1998).

Particularmente en Alemania, Estados Unidos, Francia e Inglaterra, este proceso de diferenciación se radicaliza en las últimas tres décadas del siglo XX, al entrar en juego las teorías pedagógicas y culturales contemporáneas dentro del campo cultural internacional. En este contexto, no se puede dejar de señalar que la redefinición de la función educativa del museo en el contexto europeo y anglosajón de estas últimas décadas va a ser uno de los pivotes fundamentales para superar las fuertes críticas que recibió este tipo de institución desde mediados de los años cincuenta, cuando los pensadores marxistas de la Escuela de Frankfurt (Adorno 1955, 187 y ss.), pero también otros científicos sociales como Pierre Bourdieu y Alain Darbel a lo largo de las siguientes décadas (Bourdieu y Darbel 1969), evidencian el papel que desempeñó el museo dentro de los procesos de dominación y exclusión cultural dentro de estas sociedades (Sandell 2002).

En este contexto, se puede afirmar que el papel educativo del museo en Colombia emerge como un temprano componente que hizo parte de su discurso misional formal desde principios del siglo XIX, pero que no se lleva a cabo como acción institucional real, sino hasta finales de los años setenta del siglo XX, cuando precisamente Beatriz González en el Museo de Arte Moderno y Emma Araújo de Vallejo en el Museo Nacional de Colombia van a empezar a construir espacios particulares de reflexión y acción educativa dentro de la precaria institucionalidad de estas dos organizaciones museales (López Rosas 2010, 211). Volvamos al testimonio de Emma Araújo de Vallejo:

Desde la primera exposición temporal que llevé a cabo en el Museo Nacional de Colombia, es decir, desde la muestra dedicada a la obra de Ramón Torres Méndez, yo había empezado a observar el comportamiento del público. Para mí era muy preocupante ver cómo la gente entraba a la sala de exposiciones y pasaba por encima de las obras sin realmente verlas y apreciarlas en su contenido histórico y plástico. También recuerdo mis discusiones con Carlos Rojas sobre las fichas, o cédulas, como se les dice ahora, de esa exposición. Era evidente que si el público

no se interesaba por las obras, mucho menos se iba a detener a leer los minúsculos textos que daban cuenta de la información básica de cada pieza. Para mí el tema de la exposición no era el problema: Torres Méndez pintó nuestras costumbres, nuestra gente pobre, nuestros canastos; pintó nuestros ranchos, pintó nuestras plazas de mercado, como solo un gran artista de la época y de su medio podía hacerlo; pero a la gente que visitó la exposición no le interesaba mirar con detenimiento esas realidades. Entonces me dije: "Esto está mal. Aquí la gente no está acostumbrada a mirar. Para qué hacer exposiciones si la gente no las está mirando".

Este problema, que se instala en mi cabeza desde el principio de mi gestión, y que creo está muy relacionado con las preocupaciones de mi abuelo y de mi padre sobre la educación, me llevó solucionarlo casi seis años. Hay que recordar que Colcultura, además de la directora del Museo, no tenía ningún otro cargo dispuesto para realizar las complejas y variadas tareas de dirección. Claro estoy hablando de un museo profesional, tal y como, en muchos sentidos, estábamos pensando con el doctor Löber y con mis colegas de las juntas asesoras, y en un museo que, en plena década de los setenta del siglo XX, apenas estaba saliendo del siglo XIX. (ver página 123)

La creación del Departamento Educativo del Museo Nacional de Colombia, a principios de 1979, sumada a la configuración de dispositivos didácticos específicamente diseñados para públicos particulares, aparecieron dentro del proyecto liderado por Emma Araújo de Vallejo como la consecuencia lógica de una concepción museológica que no solo se distanciaba del modelo del museo como templo laico del patrimonio de las oligarquías, sino que se comprometía con la idea del museo como foro público para la discusión de la memoria histórica (Cameron 1971, 48 y ss.). La moderna noción de educación informal propia del museo erudito estaba allí plenamente en funcionamiento. El ordenamiento del principal dispositivo comunicativo del museo, la exposición, estaba inspirado en una racionalidad comunicativa que implicaba diseñar todos sus componentes dentro de una intencionalidad didáctico-pedagógica que buscaba desambiguar los contenidos del museo no solo mediante la propuesta curatorial y el mobiliario museográfico, sino a través del diseño y puesta en marcha de una política y de unas estrategias y prácticas pedagógicas específicas. Emma Araújo de Vallejo afirma:

En honor a la verdad, yo organicé estas primeras exposiciones sin mucha conciencia, muy intuitivamente. Pero a partir de mi observación del comportamiento del público, ya cuando hice las exposiciones didácticas, me refiero, en primer lugar, a *Gonzalo Jiménez de Quesada, Tomás Cipriano de Mosquera, y luego La Expedición Botánica y El árbol*, ya con el Departamento Educativo organizado, esta situación fue cambiando. De tal manera que, hoy lo veo así, esas primeras exposiciones, que incluyen también la exposición que dedicamos a Epifanio Garay, fueron experimentales. A medida que fui organizando las exposiciones didácticas yo empecé a tener más claridad sobre la función del Museo: además de contar la historia de Colombia, el Museo debía enseñar, educar. (ver páginas 121 y 122)

Con la colaboración de la antropóloga y especialista en educación no formal María Giraldo (1952) y de un equipo de psicólogas y psicopedagogas convocadas particularmente, Emma Araújo de Vallejo no solo diseñó las primeras exposiciones explícitamente pensadas a partir de la pregunta sobre los procesos de formación del público infantil y juvenil dentro del Museo Nacional de Colombia, sino que dispuso la apertura de un espacio institucional para conceptualizar y realizar los primeros materiales didácticos fungibles de la historia de este Museo y, posiblemente, del país (Benavides Carmona 2013). Del material didáctico elaborado para la exposición dedicada a los cuatrocientos años de la muerte de Gonzalo Jiménez de Quesada, que fue visitada por cuarenta mil personas, cuatro mil de las cuales fueron niños, Emma Araújo de Vallejo rápidamente llegó a la decisión de crear y poner en funcionamiento un programa educativo dentro de la estructura del Museo Nacional de Colombia:

Se inició este programa en febrero de 1979, con la exposición *Gonzalo Jiménez de Quesada*. A esta exhibición histórica para adultos, se le añadieron elementos didácticos que estuvieron al alcance de escolares de 8 a 14 años y se elaboraron cuadernillos con preguntas, juegos y dibujos relacionados con el tema, igualmente se permitió el libre tránsito de los escolares por el Museo para que dibujaran aquellos objetos o cuadros que más llamaran su atención. [...]

A partir de este momento y con el apoyo del Instituto Colombiano de Cultura y de su directora doña Gloria Zea de Uribe, se entró a estudiar la posibilidad de crear un Departamento Educativo en la arcada sur del Museo Nacional.

Dos circunstancias favorables contribuyeron a la realización de este proyecto: el Instituto Colombiano de Cultura solicitó al Comité Operativo del Año Internacional del Niño y a la señora María Eugenia de Lloreda, coordinadora del Comité Sectorial de Educación, Recreación y Cultura de AIN, la colaboración del Ministerio de Educación Nacional, para la creación del Departamento Educativo. Esta solicitud fue aceptada y se hizo efectiva a través del ICCE, a cuyo cargo estuvo el acondicionamiento de la planta física en la arcada sur como Taller y Sala de Exposiciones para escolares y conjuntamente existía por parte de Unesco y del señor Silvio Mutal, asesor técnico principal y coordinador regional del Patrimonio Cultural Andino, interés para realizar el programa *El niño en el museo*.

El Ministerio de Educación Nacional nombró en comisión a la pedagoga Assenth de Castro y el Proyecto Regional de Patrimonio Cultural (PNUD-Unesco) colaboró con la asesoría de la psicóloga Regina Otero de Sabogal. (Araújo de Vallejo 1980, 1)

La creación de este primer Departamento Educativo dentro del Museo Nacional de Colombia se llevó a cabo no como una decisión de orden administrativo, sino como un acto coherente con el proceso de experimentación pedagógica que Emma Araújo de Vallejo y el equipo de profesionales liderado por María Giraldo estaban configurando. El mismo género de exhibición que ellas adoptaron para implementar su primera experiencia con el apoyo del sector educativo (exposición-taller) y el tema de esta (el árbol) subrayan el grado de elaboración tanto teórica como práctica que ellas habían

alcanzado en un corto periodo, pero sobre todo el distanciamiento que a esas alturas ya habían construido con respecto al modelo museológico con el cual se había administrado esta institución hasta 1974. Emma Araújo de Vallejo dice:

La idea central de la exposición-taller *El árbol* estaba estructurada a partir de un principio muy sencillo: la madera es un elemento “natural” dentro del medio ambiente de cualquier niño, y a través de esta podemos leer las colecciones del Museo, articular una visita al Museo. A partir de este criterio temático podíamos recorrer la exposición permanente, realizando vinculaciones creativas y, eventualmente, construyendo una aproximación al pasado histórico de forma imaginativa. No se trataba de repetir como loras mojadas las anécdotas de la historia patria tradicional, que si Nariño tenía perfil aguileño o si Bolívar mirada penetrante, nada de eso, sino de vincularse al pasado histórico desde otra perspectiva. La madera no solo es el material en el que están elaboradas muchas de las piezas de las colecciones del Museo (marcos, puertas, muebles, herramientas, armas, utensilios, esculturas), sino que esta hace parte fundamental de la propia estructura del edificio. De esta manera, podíamos recorrer con los niños todo el Museo, construyendo relaciones, lecturas, y discusiones muy divertidas.



Niños y niñas en la sala didáctica de la Exposición-Taller *El árbol* con la que se creó el Departamento Educativo del Museo Nacional de Colombia. Anónimo; s. f. Archivo Museo Nacional de Colombia.

Con María Giraldo, la psicóloga Elsa Pizano y la psicopedagoga Myriam Ardila, quienes fueron vinculadas por Colcultura para apoyar la atención de los niños dentro de este proyecto, nos dimos a la tarea de desarrollar no solo cada una de las actividades sino los dispositivos didácticos museográficos que implementamos. Con la asesoría del profesor José María Hidrobo de la Universidad Nacional y del museógrafo Édgar Correal, desarrollamos un mobiliario didáctico que dio estupendos resultados. Esa labor fue muy interesante. Ahora recuerdo al menos dos de esos dispositivos: el de los pisos térmicos y el de la fotosíntesis. Frente a ellos y con ellos, María, Elsa, Myriam y yo atendimos a una infinidad de niños que venían en las mañanas. (ver páginas 131 y 132)

La definición de la *exposición-taller* implicaba establecer y desarrollar una estrategia de lectura de la exposición permanente del Museo que necesariamente ampliaba el círculo hermenéutico de su interpretación y, sobre todo, abría de forma sistemática su comprensión a diferentes horizontes culturales, a diferentes experiencias sociales. En palabras de este equipo de educadoras: la “exposición-taller” era un “organismo vivo” que permanentemente era alimentado por el diálogo entre el medio ambiente de la exposición y el medio ambiente del cual provenían los niños (Araújo de Vallejo 1980, 2).

Sin la menor duda, este proceso de experimentación pedagógica llegó a su máximo desarrollo con la conceptualización, diseño y montaje del Museo Siderúrgico de Belencito (1980-1981), y con el diseño y realización de la curaduría y los servicios pedagógicos de la exhibición dedicada a la Expedición Botánica (1981), último proyecto expositivo que Emma Araújo de Vallejo desarrolló en el Museo Nacional de Colombia antes de su abrupta separación del cargo de directora de esta institución.

Veamos la forma como la misma Emma Araújo de Vallejo explicó el tipo de museo que realizó, al final de los años setenta, con la renovación del Museo Siderúrgico que la empresa Acerías Paz del Río S. A. tenía en Belencito, Boyacá, desde principios de esa misma década:

El museo didáctico expone el objeto y con la ayuda de elementos de apoyo como maquetas, textos en letras grandes y legibles, colores, fotografías, gráficos y signos de señalización, coloca al alcance de los visitantes la historia y en el caso específico del Museo de Belencito, el proceso siderúrgico, que es parte integral de la comunidad.

Como museo didáctico tiene un mensaje para todas las edades en sus diferentes etapas de formación y conocimientos. En la sala llamada La Región, voluntariamente vacía para ambientar al visitante y no abrumarlo de entrada con un sinfín de objetos que produciría “fatiga museística”, la maqueta central concentra inmediatamente la atención del niño, del adulto o del especialista. Referida al niño, por ejemplo, si este relaciona el verde de la maqueta con el verde de la naturaleza y adquiere una pequeña noción de la geografía del lugar, habrá cumplido su función.

En la segunda sala, llamada Historia de la Siderúrgica Nacional, se exhiben objetos y textos de sus incipientes inicios en Pacho, La Pradera, Amagá, Samacá, Tenza y Corradine.

La tercera sala muestra la historia de los orígenes de Acerías Paz del Río, y la cuarta,

el proceso de producción del acero. La quinta está dedicada a la exhibición de productos terminados de acero y cemento.

La distribución de las cinco salas fue conocida en planos y fotografías por el profesor Ulrich Löber, uno de los más eminentes museólogos de Alemania, especialista en museos técnicos, como los del Pan, de la Fotografía, el Museo de la Cerámica, etc.

Fueron varias sus valiosas sugerencias y entre ellas el uso de una gama de colores y la construcción de la maqueta en volúmenes simplificados, al estilo de juguetes escandinavos, para indicar los procesos de producción del acero y del cemento.

Siguiendo técnicas avanzadas de museología y museografía en las salas segunda y cuarta, los niños y adultos pueden tocar algunos de los objetos con el fin de establecer un contacto dactilar con la superficie de los corroidos productos de las antiguas ferrerías y con la del carbón, la caliza y el mineral de hierro.

Igualmente, y siguiendo las pautas didácticas, en la sala cuarta se colocó el equipo del minero con todos sus elementos que forman parte del medio ambiente de Belencito y Paz del Río.



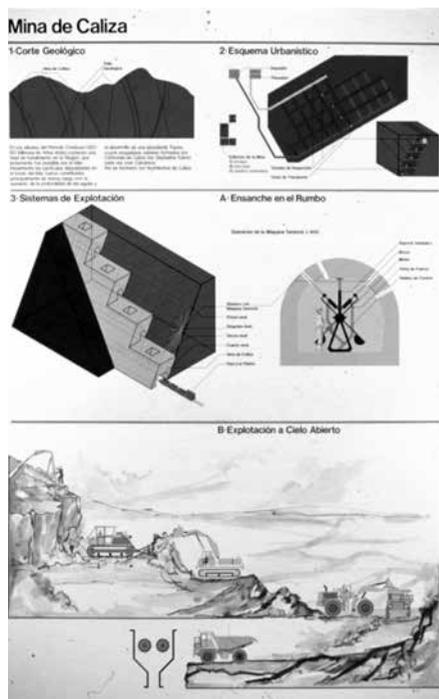
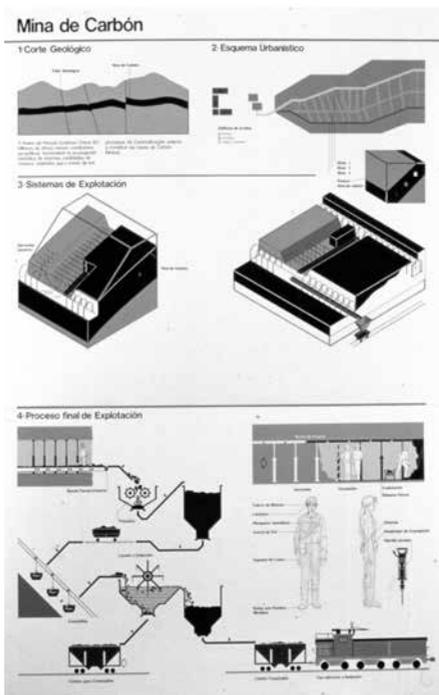
Detalle de la maqueta del proceso de producción del acero de Acerías Paz del Río, en la Sala Central del Museo Siderúrgico de Acerías Paz del Río. Foto Carlos Niño; 1981. Archivo Carlos Niño.

En el jardín se inició el museo de Formas Vivas con la primera locomotora y con diversos objetos que salidos del proceso siderúrgico y por su plástica toman características esculturales.

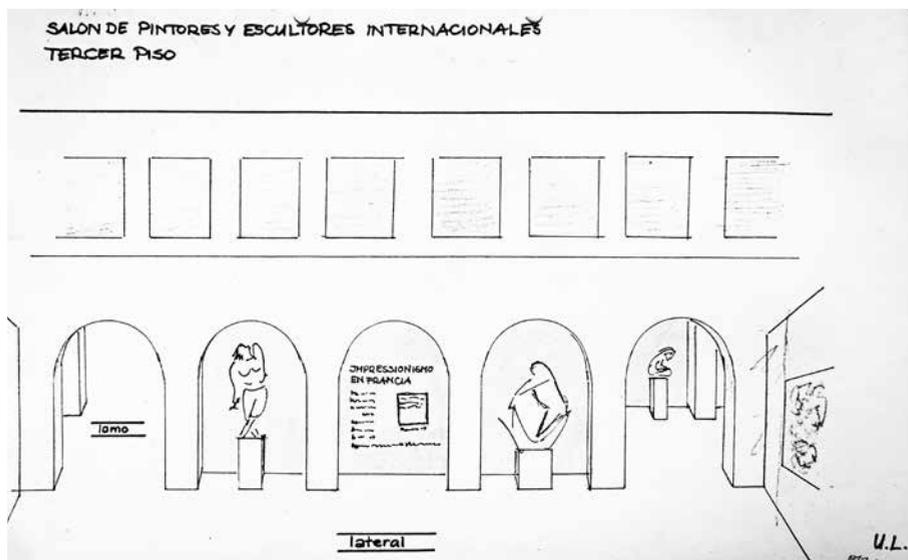
Este museo de Belencito, único en su género en el país, cumple perfectamente la función ante la sociedad de museo educador. (Arciniégas F. 1982)

Este proyecto, desarrollado paralelamente a la renovación del Museo Nacional de Colombia, sin la menor duda, es capital para comprender la madurez a la que llegó Emma Araújo de Vallejo como profesional de museos. Al situar la comunicación y, sobre todo, los procesos pedagógicos como principales ejes del diseño del espacio expositivo, sus ideas sobre el papel educativo del museo llegaron a su concreción ideal, en coherencia con los planteamientos sobre la función pedagógica del museo contemporáneo y la emergencia de los museos de tercera generación (McMannus 1992). En este contexto, el Museo Siderúrgico de Belencito diseñado por Carlos Niño y el grupo de ingenieros y operarios que lideró Emma Araújo de Vallejo, posiblemente, pueda interpretarse como la antesala de los museos interactivos contemporáneos en Colombia. Al llevar a su máxima expresión la vocación educativa del museo erudito, representar ideas a través de la exhibición de objetos, establecieron un referente clave para datar la evolución de los museos científicos e industriales dentro del país. El diseño del mobiliario didáctico, cuyo principal objetivo fue básicamente la representación de la realidad teórica y técnica que estaba en la base de los procesos industriales tanto del acero como del cemento que producían las plantas de la empresa Acerías Paz del Río S.A., y su activación como espacio dialógico, configuraron un medio ambiente cognitivo que, en términos pedagógicos, nada tendría que envidiarle a los espacios expositivos de los museos de este tipo que vinieron en las siguientes décadas, como el Museo de la Ciencia y el Juego de la Universidad Nacional de Colombia (fundado en 1984), el Museo de los Niños (fundado en 1986), el Centro Interactivo Maloka (fundado en 1998) o el Parque Explora (abierto al público en 2009), solo para mencionar algunos.

El punto de partida de Emma Araújo de Vallejo, la vocación pedagógica heredada de Simón y Alfonso Araújo, sumado a los puntos de vista que ella misma había construido a lo largo de su propia formación profesional en su paso por el seminario de Pierre Francastel a principios de los años sesenta, pero sobre todo a través de su largo e intenso diálogo con Marta Traba, más la experiencia laboral que María Giraldo había tenido en Estados Unidos en el Coyote Point Museum, una de cuyas principales líneas de acción fue el medio ambiente natural, y los planteamientos pedagógicos de las asesoras que habían contratado el Ministerio de Educación Nacional y el Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), hicieron de su proyecto pedagógico un proceso particularmente significativo en el contexto cultural del final de los años setenta y principios de los años ochenta, a pesar de que rápidamente cayó en el olvido, gracias a la eficaz labor de quienes tomaron las riendas del Museo Nacional de Colombia después de 1982.



Carteles museográficos diseñados por Orlando Beltrán para la exposición permanente del Museo Siderúrgico de Belencito. Foto Orlando Beltrán, ca. 1980. Archivo Orlando Beltrán.



Boceto elaborado por Ulrich Löber para la exposición permanente del Museo Nacional de Colombia, 1976. Archivo Histórico de la Universidad Nacional de Colombia.

Hacia la institucionalización de la plástica modernista

Uno de los principales sustratos conceptuales e ideológicos sobre los cuales se articuló el proyecto museológico que Emma Araújo de Vallejo lideró en el Museo Nacional de Colombia es su militancia dentro de las filas de la plástica modernista. Está presente en la fase de estudio y valoración de las colecciones de este museo y también cumple un papel central a la hora de articular la nueva exposición permanente de esta institución, pero además es fundamental cuando se habla del programa de exposiciones temporales que ella desarrolló en el periodo que va de 1975 a 1978 y, sin duda, es un componente medular a la hora de describir y analizar el programa educativo que diseñó en esta institución. Por último, sus convicciones estéticas modernistas seguramente también desempeñaron un papel fundamental a la hora de explicar su abrupta salida de la dirección de esta institución, cuando se empezó a evidenciar su papel dentro de la exclusión del proceso de legitimación y canonización de unos artistas a favor de otros. El testimonio de Emma Araújo de Vallejo, con respecto a este asunto, es totalmente franco y directo:

En la rotonda del tercer piso, con Ulrich, ubicamos los cuadros más valiosos. Allí quedaron colgados: *La playa de Macuto* de Andrés de Santamaría, tal vez el mejor cuadro que tenía el Museo en ese momento; un cuadro de Alejandro Obregón que si no estoy mal en aquella época llevaba el título de *Primavera* y que hoy se llama *Máscaras*. Allí también ubicamos un cuadro de gran formato de Luis Alberto Acuña, otro de Miguel Díaz Vargas y un cuadro de Gregorio Vásquez que me prestó el Museo Colonial.

Ahora recuerdo una anécdota que evidencia con toda claridad el talante del ejercicio que realizamos. Al final, cuando las intervenciones que Dicken y su equipo ya estaban realizadas, con Uli nos paramos en la rotonda del tercer piso. Allí nos quedamos en silencio un buen rato. Los dos sentíamos que debíamos dejar el museo vacío. Estábamos de acuerdo en que era una lástima tener que llenar el museo con las obras de los Bachué o de Díaz Vargas. Ya lo dije, el único cuadro que realmente era digno de estar en ese espacio era *La playa de Macuto*. El resto, ni siquiera el de Gregorio Vásquez que tenía el Museo por esa época era lo suficientemente bueno para ser colgado allí. Entonces se nos ocurrió, en broma, renombrar el museo como "Museo Vacío". La gente vendría solo a ver la belleza de edificio que es la sede del Museo y nada más.

Cuando Marta Traba y yo trabajamos hombro a hombro en los montajes del Museo de Arte Moderno en la Universidad Nacional de Colombia, ya nos habíamos planteado una serie de problemas clave para las tareas que yo estaba emprendiendo en el Museo Nacional: ¿Qué quiere decir un cuadro? Según eso, ¿cómo se debe colgar? ¿Al lado de cuál otro se debe montar? ¿Cómo lo va a ver el público? Y ¿la escultura? ¿Cómo se la debe ubicar en el espacio? Pero, sobre todo, nos habíamos

preguntado por los valores plásticos. Y esos eran los que campeaban por su ausencia en la colección del Museo. De tal manera que mi museo fue muy criticado por ser un museo "muy desocupado". Pero eso fue el resultado de mis estudios con Francastel en Francia, y de mi trabajo con Löber. Para nosotros estaba claro que el espectador aprendería muchísimo más con dos cuadros buenos que con veinte malos. Sé que esta forma tan radical de pensar la curaduría de esa exposición luego me trajo muchos problemas. Yo, por ejemplo, tenía claro que los cuadros de Gonzalo Ariza debían guardarse para ser utilizados en las exposiciones temporales; lo mismo pensé de las obras de Santiago Martínez Delgado, y de tantos otros artistas amigos de Teresa Cuervo y, por tanto, privilegiados durante su dirección. (ver páginas 107 y 108)

El origen de su radical convicción con respecto a la validez universal de las poéticas de artistas modernistas como Alejandro Obregón (1920-1992), Fernando Botero (1932) Bernardo Salcedo (1939-2007) o Luis Caballero (1943-1995), solo para mencionar algunos dentro del grupo defendido por Marta Traba a lo largo de su trayectoria profesional, se puede ubicar en 1957, momento en que ella conoció a la connotada crítica e historiadora del arte. Desde ese encuentro en adelante, cuando la trayectoria profesional de Emma Araújo de Vallejo empieza a desplazarse hacia el campo cultural, precisamente porque comienza a formarse académicamente, primero de manera informal en los cursos de educación continuada de la Universidad de los Andes que dictaba la misma Marta Traba, y luego cuando entra en 1963 al seminario de Pierre Francastel en la Escuela de Altos Estudios de La Sorbona, en París, su apropiación del punto de vista del modernismo plástico es cada vez más consistente. De tal manera que cuando llegó a dirigir el Museo Nacional de Colombia, sus criterios estéticos ya habían incorporado de forma profunda los supuestos desde los cuales se concebía la creatividad artística dentro de la plástica modernista: autonomía de la obra de arte, libre ejercicio de la imaginación creadora y construcción de un lenguaje propio por parte del artista (Traba 1974, 107 y ss.).

Este proceso le permitió, en consecuencia, configurar todo el aparataje institucional de este museo a partir de la aplicación sistemática de unos criterios claramente vinculados a unas poéticas antiacadémicas; pero, sobre todo, antiamericanistas; criterios que compartía parcialmente con los colegas que convocó como asesores del proyecto de modernización del Museo Nacional de Colombia. Volvamos a otro pasaje del testimonio de Emma Araújo de Vallejo:

Yo creo que mi trabajo debió despertar fuertes y enconadas resistencias dentro de Colcultura. Es que mucha gente estaba acostumbrada a que el Museo Nacional fuera una institución decimonónica, antigua: una club de señoras bien, diplomáticos trasnochados, mediocres pintores veristas y solemnes poetastros. Y a esa gente no le gustó lo que hicimos. Supongo que rompimos muchos esquemas. Particularmente con respecto a la historia del arte colombiano, claro, allí hubo muchas diferencias y disputas soterradas. Ahora recuerdo un cuadro de Fernando Botero que encontré enrollado en la tras escena del teatro del Museo y que Teresa Cuervo nunca expuso

por motivos religiosos. Se trata del cuadro que en aquel entonces se titulaba *Fantasmagoría* y que hoy llaman *Arzodiablomaquia*. Es una obra magnífica que por ningún motivo yo habría guardado para darles espacio a los cuadros de un Gonzalo Ariza o de un Coriolano Leudo. Los trabajos de estos últimos artistas, según el criterio con el que mis colegas de las juntas y yo organizamos las colecciones, harían parte de los acervos dispuestos para enriquecer las exposiciones temporales pero nunca para ser permanentemente exhibidos. Allí había criterios irreconciliables que, como dije, hicieron de mi proyecto algo muy difícil de tolerar para una sociedad, un círculo intelectual y artístico acostumbrados a otros criterios museológicos, si es que se pueden calificar de esa manera los fundamentos de la organización del museo que se había desmontado al iniciar mi administración. (ver páginas 151 y 152)

La institucionalización de la plástica modernista se podría remontar hasta mediados de los años cuarenta, cuando las Galerías de Arte S. A., en Bogotá, empiezan a configurar una agenda expositiva claramente vinculada a los artistas de las vanguardias europeas. Otro de los capítulos centrales dentro de este proceso es la creación y consolidación de la colección de arte del Banco de la República, en 1957 (Suárez 2008; Ramírez Botero 2010). Pero es el periodo que va de 1965 a 1969 el momento clave para datar la consolidación de este proceso. Si bien es cierto el Museo de Arte Moderno de Bogotá fue fundado en 1955, solo hasta 1962 esta institución empieza a desarrollar una acción cultural sistemática, bajo la dirección de Marta Traba.

Emma Araújo de Vallejo participó en este periodo en los emprendimientos de este museo no solo como una de sus más connotadas refundadoras, sino como una de sus principales instigadoras cuando este fue acogido por la Universidad Nacional de Colombia, en 1965. No se debe olvidar que Araújo de Vallejo y Traba, además de compartir una gran amistad, trabajaron juntas en la misma oficina durante más de dos años, cuando la primera fungía como jefa de Relaciones Públicas y Publicaciones de la Universidad Nacional de Colombia y la segunda era al mismo tiempo directora de Extensión Cultural y directora del Museo de Arte Moderno de Bogotá, ya en el *campus*. En ese contexto, Traba, con la colaboración de Araújo de Vallejo, pudo potenciar las actividades del Museo a través de la realización sistemática de un programa expositivo muy intenso y de un programa académico cuyo principal público era la comunidad universitaria, uno de los pocos nichos sociales dentro de la ciudad y el país totalmente afines al tipo de consumo cultural que ellas promovieron, y que evidentemente trascendía el férreo y excluyente circuito social de las instituciones culturales letradas.

Tampoco se debe olvidar que el trabajo de Traba y Araújo de Vallejo, en el contexto de la Universidad Nacional de Colombia, se entronca con la profunda transformación que esta institución ya había iniciado desde mediados de los años treinta con respecto a la oferta cultural dirigida a los universitarios (Suárez Segura y Vélez 2006, 23), pero que se intensifica entre 1944 y 1948, cuando, durante la rectoría de Gerardo Molina (1906-1991), no solo empezó a democratizar el acceso a las aulas de sectores sociales diferentes a las élites, sino a ampliar y diversificar la oferta cultural dentro de patrones internacionales con la creación de la Oficina de Extensión Cultural dentro de su

estructura académico-administrativa (Jaramillo Jiménez 2007, 19). Para el momento en el que José Félix Patiño Restrepo (1927), rector de la Universidad entre 1964 y 1966, invitó a Traba y a Araújo de Vallejo a unirse al equipo directivo de esta casa de estudios, la acción cultural institucional universitaria se articuló a la profunda reforma académica y administrativa que se realizó en ese periodo:

En ese momento —cuenta el mismo Patiño Restrepo—, Enrique Vargas Ramírez, a quien yo había nombrado como decano de Ingeniería, un día me propuso que vinculáramos a Marta Traba. Yo no la conocía personalmente, pero, por supuesto, conocía sus ejecutorias. Entonces, días después él me la presentó y yo quedé fascinado. Inmediatamente la nombramos. Eso fue a finales del año 1964. Ella vino con todo su entusiasmo, porque era absolutamente extraordinaria. Yo creo que pasarán siglos antes de que haya otra mujer con las características de Marta. La nombramos en lo que en ese momento se llamaba Extensión Cultural. Yo le dije: "Mira, Marta, tu papel es darle una vivencia cultural a la Universidad Nacional, porque esto no puede ser simplemente un sitio en donde hay salones de clases". Yo venía de Yale, en donde iba a teatro, a ópera, iba a los grandes conciertos de los grandes artistas del mundo. Yo le dije a Marta: "En el plan de desarrollo contemplamos la construcción de un teatro-auditorio que sea lo mejor de Colombia, a donde vengan los grandes artistas, y en donde podamos realizar lo que yo viví en Yale. Quiero que el estudiante tenga, aparte de las clases, una vida cultural dentro de su universidad". Marta, como a principios del 65, me sugirió nombrar a Emma Araújo. Yo la entrevisté. Me encantó y la nombramos. Entonces se formó una dupla entre estas dos señoras, que eran... Si cada una de ellas individualmente era capaz como por dos, cuando las dos trabajaron juntas parecían diez. Y se desarrolló un programa cultural espectacular dentro de la Universidad. Al terminar la Concha Acústica, empezamos a realizar los conciertos de la Sinfónica. Se montó en el Teatro Colón *Galileo Galilei* de Bertolt Brecht. Eso también fue espectacular. También se organizó toda la actividad cultural de la Semana Universitaria. De manera que ellas dos multiplicaron la actividad cultural de una forma tremenda. [...] Yo les dije: "Consideren que ustedes tienen nivel de Vicerrectoría..." [...] Y entre ellas dos le dieron a la Universidad una vida cultural que nunca había existido. Ese fue uno de los cambios realmente importantes dentro de la reforma académica⁹.

Patiño Restrepo intentó situar la universidad dentro de la órbita de la corriente desarrollista en boga en el campo económico y político durante el Frente Nacional (Escobar 1996), dentro del cual, las instituciones universitarias debían asumir la función de erradicación del estancamiento económico a través de la provisión del conocimiento y la formación de los profesionales que exigían las necesidades productivas del país (H. P. R. E. 1990). En este contexto, la programación cultural diseñada y desarrollada por Traba y Araújo de Vallejo, según Patiño Restrepo, fue definitiva no solo como instrumento

⁹ Entrevista concedida al autor por José Félix Patiño Restrepo, en Bogotá, el 26 de septiembre de 2013.

político para desactivar la resistencia estudiantil a la reforma académico-administrativa realizada en este momento, sino como eje de la integración de la comunidad universitaria al proceso. Patiño Restrepo agrega:

Hasta allá llegamos... ¿Por qué? Porque hubo un ambiente amable dentro de la Universidad. Y ese ambiente, en gran parte, lo crearon Marta y Emma. La ciudad universitaria se volvió un centro de cultura; no solamente un centro de enseñanza de profesiones. Ellas la convirtieron en un centro de actividad cultural. Abrimos los museos. Descubrimos que teníamos la colección de pájaros más grande del mundo, que ahí estaba la flora de Mutis, que estaba el legado de Pizano; es decir, descubrimos una cantidad de cosas que la misma universidad no sabía que tenía. [...] También inauguramos la Biblioteca Central en otro de los edificios que me sobró. [...] Entonces la influencia de Marta Traba y Emma Araújo fue definitiva para el cambio profundo que hicimos con la Reforma Académica dentro de la Universidad Nacional¹⁰.

No es sorprendente, por tanto, que diez años después en el Museo Nacional de Colombia, Araújo de Vallejo haya establecido un proyecto museológico articulado de forma radical con un tipo de acción y planeación cultural coherentes con una institucionalidad cultural que buscaba configurarse de forma explícita dentro de los parámetros hegemónicos en el ámbito internacional. En este contexto, la acción de Ulrich Löber fue definitiva. Volvamos al testimonio de Araújo de Vallejo:

La siguiente es una anécdota que ilustra muy bien el rasero que utilizamos con Uli y los miembros de las juntas para configurar esa exposición. Una tarde, en el tercer o cuarto viaje que él realizó, me preguntó:

—¿Emma, usted ya me tiene confianza?

—Pero ¡claro! ¿Cómo no le voy a tener confianza? —le contesté sorprendida.

—Entonces muéstreme las obras maestras que van a ser exhibidas.

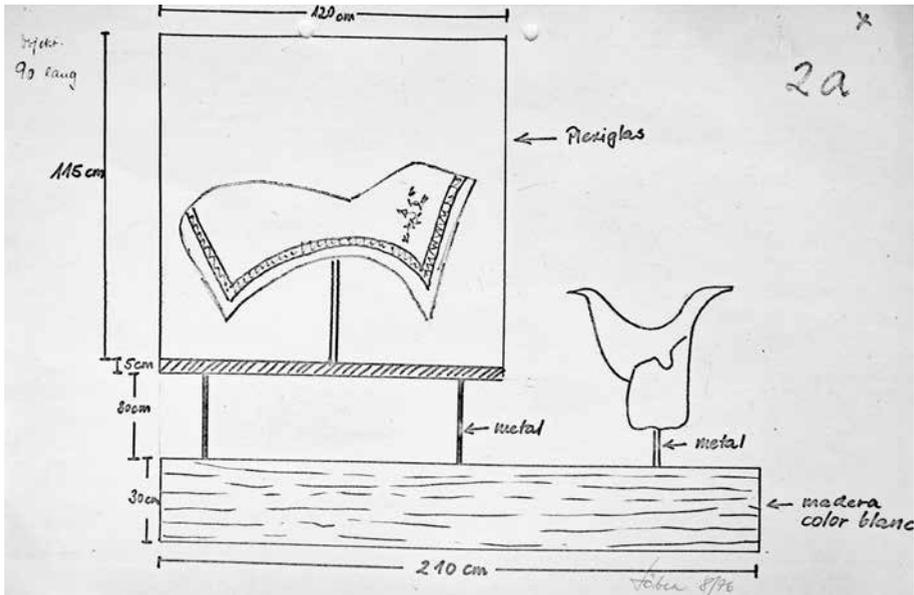
—¡Pero si usted ya vio todo! —le dije aún más sorprendida.

—No, Emma, yo quiero ver las obras maestras que usted va a exponer cuando se reinaugure el Museo. ¿No las tiene guardadas en los depósitos?

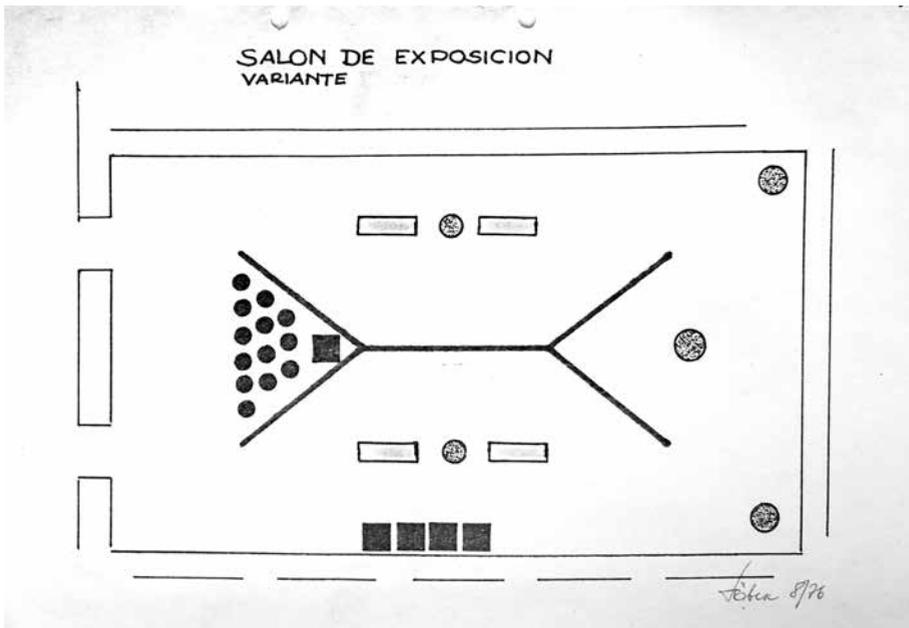
—Le insisto: usted ya vio todo. Yo no tengo nada escondido —entonces él se quedó verde.

Hacerle entender que no había tales depósitos y que no había tales obras maestras fue muy cómico. Para él ya había sido muy difícil comprender que el equipo humano del "Museo Nacional de Colombia" se reducía a la directora, su secretaria, seis o siete mujeres vigilantes de edad avanzada que a las 11 de la mañana tomaban sagradamente sus medias nuevas. Allí nació la idea del museo vacío. Yo creo que fue en ese momento cuando él comprendió el verdadero reto que teníamos entre las manos. Insisto: uno de los grandes problemas que enfrentamos

¹⁰ *Ibid.*



Boceto elaborado por Ulrich Löber para la exposición permanente del Museo Nacional de Colombia; 1976. Archivo Histórico de la Universidad Nacional de Colombia.



Plano elaborado por Ulrich Löber para la Sala de Exposiciones Temporales del Museo Nacional de Colombia; 1976. Archivo Histórico de la Universidad Nacional de Colombia.

eran las colecciones del museo, su enorme pobreza no solo desde el punto de vista plástico sino histórico. (ver páginas 108 y 109)

Además de sus estudios en antropología, Löber también se había especializado en arqueología y filología alemana y a lo largo de su trayectoria profesional ocupó destacadas posiciones dentro del mundo de los museos en Alemania. Para el momento en que viajó a Colombia, ya había sido vicedirector, en Bonn, la capital de Alemania Federal en ese momento, del Consejo Asesor de Museos de la Renania y empezaba a dirigir el Landesmuseum Koblenz, cargo en el que permaneció hasta 2001. En 1982, participó, por encargo del canciller Helmut Kohl, en la planeación de la Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. Löber se retiró de la vida profesional en 2001, después de realizar 115 exposiciones y de desarrollar una interesante trayectoria profesional también en el mundo académico (Löber s. f.).

En 1975, Löber recibió la misión de viajar a Colombia con el fin de cumplir con un acuerdo que había firmado el Ministerio de Relaciones Exteriores del gobierno de la República Federal Alemana con los países miembros del Pacto Andino, cuyo objeto era la realización de un curso de formación en museología. Durante su primer viaje, en febrero de 1976, Emma Araújo de Vallejo le propuso asesorar el proceso de renovación museológica del Museo Nacional de Colombia. Así que con el apoyo económico del gobierno alemán, y mediante otro convenio específicamente firmado por Colcultura para tal fin, Löber realizó un segundo viaje en agosto de ese mismo año. Luego viajó al país en tres ocasiones más: en 1977, 1978 y 1981. Además de completar su trabajo en el Museo Nacional de Colombia, también se desplazó hasta Medellín con el fin de asesorar el proceso de renovación museográfica del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia (Löber s. f.).

La principal tarea de Ulrich Löber en el contexto de renovación del Museo Nacional de Colombia fue establecer las bases museológicas para el diseño institucional dentro de los parámetros más recientes de la museología de aquel entonces. Por los documentos que todavía conserva su esposa, Renate Löber, y por el propio testimonio de Emma Araújo de Vallejo, se puede inferir con certeza que el trabajo de Löber estuvo fuertemente vinculado a la reconceptualización de la administración de las colecciones del Museo, así como al diseño, planeación y ejecución de la exposición permanente que se inauguró en agosto de 1978.

Con respecto al primer frente, como ya se subrayó, la labor de Ulrich Löber dio consistencia institucional al desmantelamiento de la patrimonialización oligárquica de los acervos del museo. Desde un punto de vista modernista, los criterios construidos por Emma Araújo de Vallejo y sus colegas, sumados a los planteamientos de Löber, supusieron la reestructuración radical de la valoración de la colecciones del Museo. Además de los criterios históricos, el rasero a partir del cual se determinó el valor de los objetos y sobre todo de las pinturas y esculturas de las colecciones del Museo Nacional de Colombia, estaba afincado en una noción eurocéntrica del arte, pero también en una concepción universalista de los valores plásticos, cuyo gran telón de fondo era la configuración de

una narración museográfica de la historia de la nación. Estos aspectos salen a relucir una y otra vez en el testimonio de Emma Araújo de Vallejo, pero eventualmente también en uno de los primeros informes que Löber presentó sobre su labor en Colombia:

Son de esperar leves dificultades con la selección de las imágenes, debido a que a la junta de asesores científicos del museo le encantaría volver a mostrar todas las obras. Sin embargo, creo que he logrado convencer a los miembros de que una elección inteligente, en cualquier caso, puede llegar a tener un mayor efecto en el visitante. También he sugerido que en las exposiciones temporales se puede mostrar el trabajo total de un pintor. Esto sin duda aumentaría el atractivo de este tipo de muestras. Paralelamente, podrían, entonces, ser ofrecidos materiales didácticos complementarios en el área de estudio. (Löber 1976, 3. Traducción del alemán realizada por el autor de este texto)

Con respecto a la conceptualización y realización de la exposición permanente que Emma Araújo de Vallejo entregó al público en agosto de 1978, el trabajo de Ulrich Löber permitió articular de forma explícita y consciente el espacio expositivo como un espacio discursivo, como un relato museográfico que potencialmente podía leerse desde varias perspectivas. Es la polivalencia hermenéutica de la nueva exposición permanente del Museo Nacional de Colombia la que permitió a María Giraldo y a su equipo de educadoras, bajo la dirección de Emma Araújo de Vallejo, el diseño del primer programa educativo del Museo Nacional de Colombia.

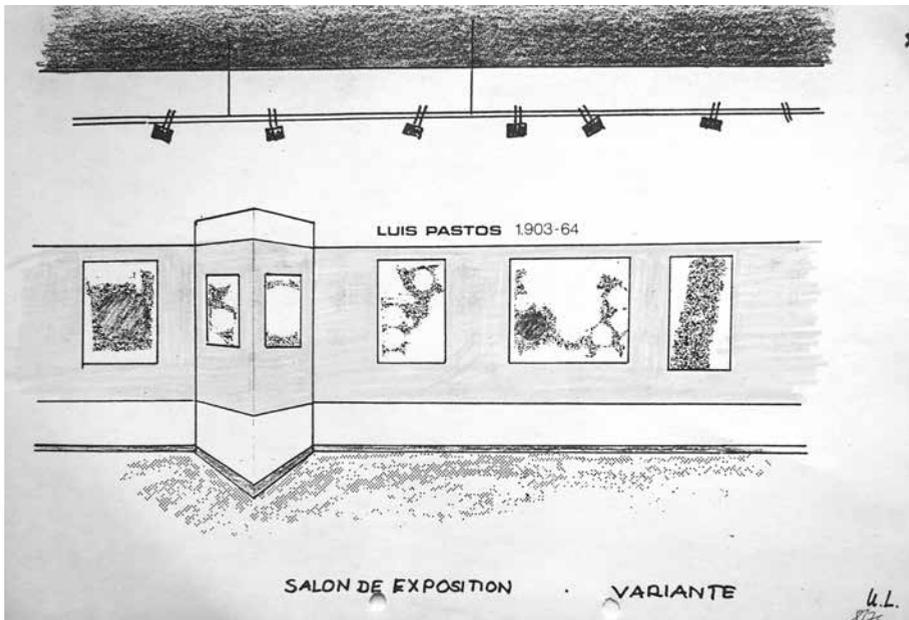
Algunos de los problemas que quedan abiertos

La relación entre los museos y las dinámicas de construcción simbólica de la nación en Colombia, sin duda, es uno de los temas pendientes dentro de la agenda de los especialistas interesados en abordar el museo como objeto de investigación. Si bien es cierto el volumen *Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro* (Sánchez Gómez y Wills Obregón 2000) instaló el tema en el medio nacional, y la tesis doctoral de Amada Carolina Pérez Benavides (2011) estableció un primer gran escenario de investigación con respecto a la historia de las colecciones del Museo Nacional de Colombia y su papel dentro de la construcción de la representación de los pobladores en el periodo que va de 1880 a 1910, las tareas que deben emprender las y los investigadores con relación a este tema son amplias y complejas. Además de levantar todo el *corpus* documental que dé cuenta de procesos tan variados como el coleccionismo institucional, la gestión de colecciones, los programas de exhibiciones, la planeación y administración de las instituciones museales, las políticas de educación y apropiación social de acervos patrimoniales, el impacto social del trabajo museal, también se deben empezar a construir los marcos conceptuales desde los cuales interrogar este material.

El punto de vista que he esbozado en las primeras páginas de este texto con respecto al carácter marginal de las instituciones de la memoria dentro de los procesos de construcción simbólica de la nación, insisto, tiene un carácter polémico que intenta abordar el tema desde el carácter institucional e institucionalizante de los museos dentro del campo cultural. Desde esta perspectiva, estoy convencido, los estudios comparados, especialmente referidos a los contextos latinoamericanos, pueden llegar a ser iluminadores. Al tomar al azar una sola de las características de estas instituciones —por ejemplo, las estructuras administrativas de los museos históricos nacionales—, esta nos daría pistas no únicamente de la posición que cada una de ellas tiene o tuvo dentro del ámbito cultural, sino su función dentro del campo de poder. Siguiendo esta línea argumentativa, en buena medida, esa es la intención de la nota al pie de página 2. Al señalar el posible papel que ha cumplido el Museo del Oro dentro de la construcción de la imagen internacional del país, es decir, dentro de lo que hoy los especialistas en mercado cultural llaman *marca país*, busco indicar uno de los posibles caminos para desarrollar esta temática.

Uno de los temas más sugestivos que suscita el testimonio de Emma Araújo de Vallejo es la pregunta por el lugar que ocupa la historia como disciplina dentro de la construcción de su propuesta curatorial y del discurso museográfico subsecuente dentro del proceso de modernización del Museo Nacional de Colombia. ¿Tuvieron cabida en

este escenario las propuestas que, al menos desde 1962, ya habían empezado a realizar los “historiadores profesionales” desde publicaciones como el *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, del Departamento de Historia de la Universidad Nacional de Colombia (Silva 2007, 157 y ss.)? La respuesta a esta pregunta seguramente pasaría por un análisis detenido del lugar que ocupaban todos y cada uno de los expertos convocados por ella dentro del campo cultural, en especial, Gabriel Giraldo Jaramillo, Guillermo Hernández de Alba y Eugenio Barney-Cabrera. El llamado de atención con respecto a la posible coincidencia entre los planteamientos conceptuales de la exposición permanente que este grupo de expertos realizó y los que Uribe Jaramillo y Melo (1971) hicieron con respecto a la enseñanza de la historia en el sistema estatal de educación a principios de los años setenta, busca situar un primer elemento en esta discusión.



Boceto elaborado por Ulrich Löber para la Sala de Exposiciones Temporales del Museo Nacional de Colombia; 1976. Archivo Histórico de la Universidad Nacional de Colombia.

Concomitante a este problema, aparece la pregunta sobre las relaciones entre la “historia oficial” y el relato museográfico que Emma Araújo y sus colegas entregaron al país en agosto de 1978. Si se entiende este tipo de historia más allá de su ingenua e insostenible definición como relato histórico monológico reproducido por las instituciones estatales, se podría empezar a establecer el lugar necesariamente problemático que la exposición del Museo Nacional de Colombia ocupó en un escenario cultural en el que los discursos políticos e ideológicos que justificaron y legitimaron el Frente Nacional desde mediados de la década de los setenta habían empezado a ser objeto de un análisis crítico (Rojas y Camacho 1977). Aunque el carácter profesional con el que se desarrollaron los procesos curatoriales, el diseño museográfico y la misma intervención arquitectónica del edificio impiden pensar en una determinación ideológica directa o mecánica por parte del grupo político que comandaba el presidente Alfonso López Michelsen (1913-2007), no se debe olvidar que él había liderado el Movimiento Revolucionario Liberal (MRL), que en pleno proceso de consolidación del Frente Nacional, desde el final de los años cincuenta hasta por lo menos 1967, se opuso a la alternancia en el poder del Partido Liberal y Conservador.

Contestar la pregunta por el troquel ideológico en el que se inspira la exposición que Emma Araújo de Vallejo y sus colegas diseñaron posiblemente implique un análisis de la totalidad de las políticas implementadas por el Estado colombiano en ese momento, en especial de los programas liderados por Colcultura. Ello implicaría situar en perspectiva la movilización de la intelectualidad que gravitó alrededor de este instituto y, en especial, el papel que esta misma intelectualidad cumplió dentro del paulatino desmonte del circuito cultural letrado que todavía imperaba dentro de la sociedad colombiana. Al analizar este problema, no se podrá olvidar que, de todos modos, el acto de enunciación de este relato museográfico está directamente relacionado con la institucionalidad cultural que el Frente Nacional había construido desde finales de los años sesenta y su configuración como memoria histórica eventualmente estaba determinado por las inercias ideológicas de este proyecto político.

En este contexto, también sería necesario caracterizar con precisión el papel que desempeñó el proyecto museológico liderado por Emma Araújo de Vallejo dentro de la corriente general que, con algunos retrocesos y altibajos, finalmente consolidó el modernismo como corriente hegemónica dentro del campo artístico a lo largo de la década de los ochenta del pasado siglo. Su exposición permanente dentro del Museo Nacional de Colombia podría interpretarse como uno de los capítulos iniciales de la canonización museológica de artistas como Alejandro Obregón, Fernando Botero, Guillermo Wiedemann (1905-1969), Édgar Negret (1920-2012) y Eduardo Ramírez Villamizar (1922-2004), dentro de la sintaxis historiográfica impuesta por el trabismo, que llegó a su cúspide al final de los años noventa y principios del siglo XXI, con la apertura, en 1996, de la exposición permanente de las colecciones del Banco de la República y de la exposición permanente del Museo Nacional de Colombia, en 2000; exhibiciones donde la mano y el ojo de Beatriz González cumplen un papel central.

A contrapelo del contexto internacional, donde el paradigma modernista da claros signos de obsolescencia al final de los años sesenta (Marchán Fiz 1972; Lippard 1972; Huyssen 1984), la tesis de fondo que he esbozado en mi texto no solo señala la pregnancia y permanencia del modernismo dentro de la institucionalidad cultural colombiana, sino su resistencia a abandonar la escena cultural, particularmente dentro de las políticas públicas que se encarnan en políticas de exhibición y, en consecuencia, de coleccionismo.

La austera producción bibliográfica de Emma Araújo de Vallejo, pese a ser, como ya se dijo, una de las historiadoras del arte mejor formadas de su generación, contrasta de forma dramática con la riqueza y potencia de las tareas asociadas a la construcción de la institucionalidad cultural emprendidas por ella en las dos décadas (años sesenta y setenta) dentro de las que se concentra su actividad profesional más significativa. A diferencia de su amiga y colega Marta Traba, cuya condición de “autor” (Foucault 1969) la misma Araújo de Vallejo contribuyó a configurar con la gran antología que realizó de su labor crítica, la reconstrucción de la propia “obra” de Araújo de Vallejo implicaría una operación doble: por una parte, configurar un *corpus* teórico que permita diferenciar conceptualmente al “autor museológico” del tipo de autor normalmente asociado a una textualidad verbal escrita; es decir, integrar como parte de la “obra” de un sujeto museológico sus “enunciaciones institucionales”, cuya condición necesariamente excede los límites de la tipología del autor letrado.

Por otra parte, esta tarea tal vez implicaría reconstruir a través de los medios digitales de hoy en día sus proyectos expositivos. En este contexto, sería interesante, por ejemplo, traducir a este tipo de medios la exposición permanente del Museo Nacional de Colombia que ella inauguró en agosto de 1978 o la gran exposición sobre el grabado en Colombia que nunca pudo realizar, y que ella menciona en uno de los capítulos finales de su testimonio. Creo que allí está otra de las claves para comprender y valorar la totalidad de su proyecto como historiadora del arte; pero también como profesional de museos, en el contexto general de la modernización de las prácticas museológica en Colombia, y dentro de la configuración de la historia del arte como disciplina en nuestro país.

Sin la menor duda, el testimonio que Emma Araújo de Vallejo nos ofrece en este texto también abre otro gran campo de trabajo dentro del ámbito de los estudios de género. El análisis de su desempeño profesional desde estas perspectivas, en su relación con el campo de poder, pero también dentro de la historia misma de la mujer en nuestro país, podría resultar muy sugestivo. No se debe olvidar que sus dos hermanas, Helena y María Mercedes, también ocuparon sitios destacados en el ámbito literario, la primera (Ordóñez 1986; Navia Velasco 2009; Pérez Sastre 2009), y la segunda en el ámbito de la política (Maya Sierra 2008). El estudio de las relaciones entre su origen de clase, la

estructura social que les permitió ubicarse en lugares privilegiados donde pudieron potenciar el capital político y cultural que heredaron de su familia y el contexto histórico que las vio construir su propia posición, ya sea en el ámbito de la institucionalidad cultural o en el de la política, podría resultar iluminador. Tal vez uno de los objetos de estudio más interesantes en este contexto sea el proceso de transferencia generacional del capital político que su abuelo y su padre habían construido dentro del Partido Liberal, al menos desde finales del siglo XIX (Naverrete Cardona 2013), y, por otra parte, su traducción como capital cultural y simbólico.

Otro espacio de estudio que abre el testimonio de Emma Araújo de Vallejo es el de la evolución y desarrollo de la museografía como ámbito profesional diferenciado en nuestro país. Por supuesto, aquí el punto de partida sería el trabajo que Jacques Mosseri y Carlos Niño llevaron a cabo en la renovación del Museo Nacional de Colombia, y el trabajo desarrollado por el segundo en el Museo de Belencito. Este último proyecto museográfico está destinado a ser estudiado por la importancia que tiene no solo en el ámbito de los museos interactivos, sino en el de la educación de museos en Colombia.

Para terminar este apretado inventario, sin querer indicar que aquí se agotan los temas planteados por el testimonio de Emma Araújo de Vallejo, es importante destacar los interrogantes que abrió sobre el trabajo de Ulrich Löber en nuestro contexto. Por el lugar que él ocupó en el proceso de modernización del Museo Nacional de Colombia y dentro de la renovación del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia, creo que su trabajo debe ser estudiado con detenimiento en los próximos años.

Bogotá, Ciudad Universitaria, abril de 2014.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. (1955) 1962. *Prismas: la crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: Ariel.
- Anderson, Benedic. 1993. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Araújo de Vallejo, Emma. 1980. "Programa educativo Museo Nacional. Exposición-taller 'El árbol': Expedición Botánica". Bogotá: Museo Nacional de Colombia, documento sin publicar-Archivo Emma Araújo de Vallejo.
- Araújo de Vallejo, Emma, comp. y ed. 1984. *Marta Traba*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá-Planeta.
- Arciniégas F, Ismael Enrique. 1982. "Reinaugurado el Museo Siderúrgico". *Perfiles* 12 (31): 19-22.
- Atehortúa Cruz, Adolfo León. 2013. *Germán Colmenares: una nueva historia*. Cali: Universidad del Valle.
- Barón Vera, Alejandra Constanza. 2006. "La patria y el héroe en la Historia de Colombia de Jesús María Henao y Gerardo Arrubla: una obra laureada en la conmemoración del Centenario de la Independencia". Bucaramanga: Escuela de Historia-Facultad de Ciencias Humanas-Universidad Industrial de Santander, documento sin publicar.
- Benavides Carmona, Iván Andrés. 2013. "El 'árbol' llega al Museo Nacional: primeros materiales didácticos en el museo". Bogotá: Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio-Universidad Nacional de Colombia, documento sin publicar.
- Bennet, Tony. 1995. *The Birth of the Museum*. London-New York: Routledge.
- Bois, Y. A. 1989. "Exposición: estética de la distracción, espacio de demostración". En *La memoria del mundo: cien años de museología 1900-2000*, editado por María Bolaños. Gijón: Trea.
- Botero, Clara Isabel. 1994. "La apropiación del pasado y presente indígenas: conformación de colecciones arqueológicas y etnográficas del Museo Nacional. 1823-1938) y del Museo Arqueológico y Etnográfico. 1939-1948". Bogotá: Departamento de Antropología-Universidad de los Andes, documento sin publicar.
- Bourdieu, Pierre. 1979. *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Bogotá: Taurus.
- Bourdieu, Pierre y Alain Darbel. (1969) 2003. *El amor al arte: los museos europeos y su público*. Barcelona: Paidós.
- Buck, Rebecca A. y Jean Allman Gilmore, eds. 1998. *The New Museum Registration Methods*. Washington: American Association of Museums.
- Cameron, Duncan F. (1971) 2004. "The Museum, a Temple or The Forum". En *Reinventing the Museum: The Envolving Conservation on the Paradigm Shift*, editado por Gaile Anderson. Lanham (NY): Altamira Press.
- Cuno, James. 2011. *Museums Matter: In Praise of the Encyclopedic Museum*. Chicago: The University of Chicago Pres.
- De Mello Vasconcellos, Camilo. 2007. *Imagens da revolução mexicana: o Museu Nacional de História do México. 1940-1982*. São Paulo: Alameda.
- Escobar, Arturo. (1996) 2012. *La invención del desarrollo*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.

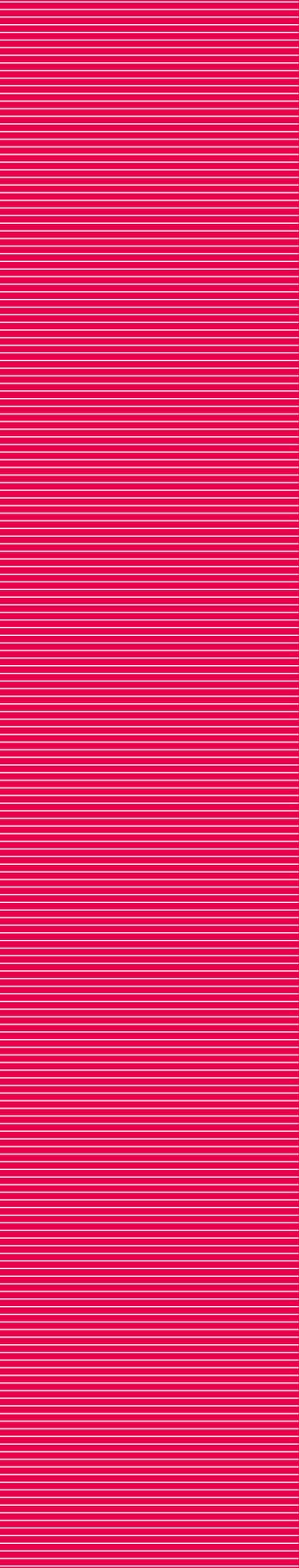
- Escovar Wilson-White, Alberto. 2007. "En búsqueda de sede para el Museo Nacional". En *Aprendiendo de Latinoamérica: el museo como protagonista*, editado por María Luisa Bellido Gant, 195 y ss. Gijón: Trea.
- Foucault, Michel. 1969. "¿Qué es un autor?". *Revista de la Universidad Nacional* II (11): 4 y ss.
- Garay, Luis Jorge. 2002. *Repensar a Colombia: hacia un nuevo contrato social*. Bogotá: Agencia Colombiana de Cooperación-Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo.
- García Canclini, Néstor. 1990. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Gómez Hurtado, Álvaro. 1989. Prólogo a *Teresa Cuervo*, de Juan Luis Moreno, 11 y ss. Bogotá: Villegas.
- González, Beatriz. 2000. "¿Un museo libre de toda sospecha?" En *Memorias del Simposio Internacional y IV Cátedra Anual de Historia "Ernesto Restrepo Tirado": museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*, compilado por Gonzalo Sánchez Gómez y María Emma Wills Obregón, 83 y ss. Bogotá: Ministerio de Cultura-Museo Nacional de Colombia.
- Grupo de Investigación en Ciudadanías Incluyentes. 2009. "Constitución de ciudadanías en dinámicas de exclusión e inclusión". En *Ciudadanías en escena: performance y derechos culturales en Colombia-Colección Cátedra Manuel Ancizar*, editado por Paolo Vignolo. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- H. P. R. E. 1990. "25 años de la Reforma Patiño". *Revista de la Universidad Nacional de Colombia* 6 (23): 45-47.
- Habermas, Jürgen. (1962) 1981. *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Hein, George E. 1998. *Learning in the Museum*. London: Routledge.
- Hooper-Greenhill, Eilean. (1992) 2004. *Museums and the Shaping of knowledge*. London: Routledge.
- Huyssen, Andreas. (1984) 1998. "Mapping the Postmodern". En *The Art of Art History: A Critical Antology*, editado por Donald Preziosi, 329 y ss. Oxford: Oxford University Press.
- Jaramillo Agudelo, Darío. 1976. "La nueva historia de Colombia". En *La nueva historia de Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Jaramillo Jiménez, Jaime Eduardo. 2007. *Universidad, política y cultura: la rectoría de Gerardo Molina en la Universidad Nacional de Colombia 1944-1948*. Bogotá: Unibiblos.
- Jaramillo Uribe, Jaime. 2007. *Memorias intelectuales*. Bogotá: Taurus.
- Jaramillo Uribe, Jaime y Jorge Orlando Melo. 1971. "Claves para enseñanza de la historia", <http://www.jorgeorlandomelo.com/calvespara.htm>
- Jelin, Elizabeth. 2002. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Jiménez, Absalón. 2003. *Democracia en tiempos de crisis 1949-1994*. Bogotá: Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales-Universidad Nacional de Colombia y Planeta.
- Joutard, Philippe. (1983) 1999. *Esas voces que nos llegan del pasado*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Lippard, Lucy R. 1972. *Six Years: The Desmaterialization of the Art Objetc from 1966 to 1972*. Berkeley: University of California Press.
- Löber, Ulrich. 1976. "Informe de actividades consejería Museo Nacional Bogotá / Colombia. Koblenz, Alemania: Archivo Ulrich y Renate Löber, documento sin publicar (original en Alemán).
- Löber, Ulrich. s. f. "Autobiographisches U. L.". Koblenz, Alemania: Archivo Ulrich y Renate Löber, documento sin publicar.
- Lopes, Maria Margaret e Irina Podgorny. 2008. *El desierto en una vitrina: museo e historia natural en la Argentina, 1810-1890*. México: Limusa.
- Lopes, Maria Margaret e Irina Podgorny. 2013. "Trayectoria y desafíos de la historiografía de los museos de historia natural en América del Sur". *Anais do Museo Paulista* 21 (1): 15-25.
- López Rosas, William Alfonso. 2003. "El objeto en el museo: algunas ideas sobre su estatuto semiótico". Ensayos: *Historia y Teoría del Arte*. VIII (8): 25 y ss.
- López Rosas, William Alfonso. 2010. "El museo en tiempos de conflicto: memoria y ciudadanía en Colombia". En *El museo en escena: política y cultura en América Latina*, editado por Américo Castillo, 207-222. Buenos Aires: Paidós-Fundación TyPA.
- López Rosas, William Alfonso. 2011. "Arte: 2000-2010". *Nuova Prosa* (56/57): 281-ss.
- López Rosas, William Alfonso. s. f. "Disputas por la narrativa del Museo Nacional de Colombia". En *Museos e identidades en América Latina*. São Paulo: Universidad de São Paulo (texto en proceso de publicación).
- Lord, Gail Dexter y Barry Lord. (1991) 2002. *The Manual of Museum Planning*. New York: Altmira Press.
- Lord, Gail Dexter y Barry Lord. 2002. *The Manual of Museum Exhibitions*. New York: Altmira Press.
- Marchán Fiz, Simón. (1972) 1997. *Del arte objetual al arte de concepto. 1960-1974: epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*. Antología de escritos y manifiestos. Madrid: Akal.
- Marinas, José Miguel y Cristina Santamaría, comp. 1993. *La historia oral: métodos y experiencias*. Madrid: Debate.
- Maya Sierra, Maureen. 2008. *La oligarca rebelde: conversaciones con María Mercedes Araújo*. Bogotá: Debate.
- McManus, Paulette. 1992. "Topics in Museums and Science Education". *Studies in Science Education* 20: 157 y ss.
- Melo, Jorge Orlando. 1996. *Historiografía colombiana: realidades y perspectivas*. Medellín: Marín Vieco.
- Melo, Jorge Orlando. 2010. "La historia de Henao y Arrubla: tolerancia, republicanismo y conservatismo". En *Entre el olvido y el recuerdo: íconos, lugares de memoria y cánones de la historia y la literatura en Colombia*, editado por Carlos Rincón y otros. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Morales Moreno, Luis Gerardo. 1994. *Orígenes de la museología mexicana: fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional. 1780-1940*. México: Universidad Iberoamericana.

- Morales Moreno, Luis Gerardo. 1996. “¿Qué es un museo?”. *Cuiculco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia* 5 (7): 67.
- Morales Moreno, Luis Gerardo. 2007. “Museológicas: problemas y vertientes de investigación en México”. *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad* XXVIII: 31-66.
- Mosseri, Jacques y Carlos Niño. 1979. “Montaje museográfico Museo Nacional, Bogotá”. *Proa. Arquitectura Diseño Urbanismo Industrias* 280.
- Navarrete Cardona, Steven. 2013. “El Colegio Araújo (1890-1924) y la formación política del joven Jorge Eliécer Gaitán”. *Revista colombiana de sociología* 2 (36): 183-211.
- Navia Velasco, Carmina. 2009. “Helena Araújo: la crítica-la narradora”. En VV. AA. *VI encuentro de escritoras colombianas. La literatura erótica desde la perspectiva de las escritoras colombianas. Homenaje a Helena Araújo y Olga Elena Mattei*. Cartagena: Consejería Presidencial para la Equidad de la Mujer: 12-23.
- Ordóñez, Monserrat. 1986. Escritoras latinoamericanas: encuentros tras desencuentros. *Boletín Americanista*. 36: 135-155.
- Pérez Benavides, Amada Carolina. 2010. “La Independencia como gesta heroica en el continuo histórico nacional: la “densidad” de la representación 1880-1909”. En *Las historias de un grito: doscientos años de ser colombianos. Exposición conmemorativa del Bicentenario 2010*, 75 y ss. Bogotá: Museo Nacional de Colombia-Ministerio de Cultura.
- Pérez Benavides, Amada Carolina. 2011. “Nosotros y los otros: las representaciones de la nación y sus habitantes. Colombia 1880-1920”. Doctorado en Historia-Colegio de México, México D. F. Documento sin publicar.
- Pérez Sastre, Paloma. 2009. “De Elisa a Carlota: la insistente rebeldía”. En VV. AA. *VI encuentro de escritoras colombianas. La literatura erótica desde la perspectiva de las escritoras colombianas. Homenaje a Helena Araújo y Olga Elena Mattei*, 6-11. Cartagena: Consejería Presidencial para la Equidad de la Mujer.
- Pineda Camacho, Roberto. 1997. “La Constitución de 1991 y la perspectiva del multiculturalismo en Colombia”. *Alteridades* 14 (1).
- Pratt, Mary Louise. 2010. *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rama, Ángel. (1984) 2004. *La ciudad letrada*. Santiago: Cajamar.
- Ramírez Botero, Isabel Cristina. 2010. *El arte en Cartagena a través de la colección del Banco de la República*. Bogotá: Banco de la República.
- Rodríguez Ávila, Sandra Patricia. 2010. “Construcción de la memoria oficial en el Centenario de la Independencia: el Compendio de Historia de Colombia de Henao y Arrubla”. *Folios* 32 (segunda época): 23-42.
- Rodríguez Prada, María Paola. 2006. “La création du Musée d’Histoire Naturelle de Colombie au XIXe siècle. Récit d’un heritage francais”. Master en Histoire et Politique des Musées et du Patrimoine Artistique-Université de Paris I-Panthéon-Sorbonne, Paris. Documento sin publicar.
- Rojas, Humberto y Álvaro Camacho. 1977. *El Frente Nacional: ideología y realidad*. Bogotá: Punta de Lanza.

- Rússio Camargo Guarnieri, Waldisa. (1979) 2010. “Existe um passado museológico brasileiro?”. En *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória Profissional*, compilador por Maria Cristina Oliveira Bruno, vol. 1, 86-95. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo-Comité Brasileiro del Consejo Internacional de Museos.
- Sánchez Cabra, E. 2003. El Museo del Oro. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 40 (64): 3-48.
- Sánchez Gómez, Gonzalo y María Emma Wills Obregón, comps. 2000. *Memorias del Simposio Internacional y IV Cátedra Anual de Historia “Ernesto Restrepo Tirado”: Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*. Bogotá: Ministerio de Cultura-Museo Nacional de Colombia.
- Sandell, Richard, ed. 2002. *Museums, Society, Inequality*. London: Routledge.
- Segura, Marta. 1995. *Itinerario del Museo Nacional de Colombia: 1823-1994*, tomos I y II. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura-Museo Nacional de Colombia.
- Silva, Renán. 2007. *A la sombra de Clío: diez ensayos sobre historia e historiografía*. Medellín: La Carreta.
- Simmons, John E. 2006. *Things Great and Small: Collections Management Policies*. Washington: American Alliance of Museums Press.
- Suárez, Sylvia Juliana. 2008. *Salón de Arte Moderno: 50 años de arte en la Biblioteca Luis Ángel Arango*. Bogotá: Banco de la República.
- Suárez, Sylvia Juliana y María Antonia Vélez. 2006. *Políticas de Divulgación Cultural de la Universidad Nacional de Colombia: procesos inaugurales 2005-2006*. Bogotá: Dirección Nacional de Divulgación Cultural.
- Thompson, John M. A. ed. (1984) 1992. *Manual of Curatorship: A Guide to Museum Practice*. Butterworth-Heinemann.
- Thompson, Paul. (1978) 1988. *The Voice of the Past*. Oxford: Oxford University Press.
- Traba, Marta. 1974. *Historia abierta del arte colombiano*. Cali: Museo de Arte La Tertulia.
- Traba, Marta. 1984. “Por el Museo Nacional y para Emma Araújo”. En *Marta Traba*, compilado y editado por Emma Araújo de Vallejo. Bogotá: Planeta-Museo de Arte Moderno.
- VV. AA. 1997. *El Museo Nacional de Colombia: el monumento y sus colecciones*. Bogotá: Ministerio de Cultura-Museo Nacional de Colombia-Asociación de Amigos del Museo Nacional de Colombia.
- VV. AA. 2001. *Memorias de los coloquios nacionales: la arqueología, la etnografía, la historia y el arte en el museo*. Bogotá: Ministerio de Cultura-Museo Nacional de Colombia.
- VV. AA. 2010. *Las historias de un grito: doscientos años de ser colombianos. Exposición conmemorativa del Bicentenario 2010*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia-Ministerio de Cultura.





Segunda parte

Testimonio biográfico



Alfonso Araujo Gaviria (1902-1961), padre de Emma Araujo de Vallejo y connotado dirigente político vinculado al Partido Liberal. Anónimo, s. f. Archivo Emma Araujo de Vallejo.



Emma Ortiz de Araujo (1907-1991), madre de Emma Araujo de Vallejo. Foto Alejandro Posada, Ca. 1927. Archivo Emma Araujo de Vallejo.



De izquierda a derecha, Emma Ortiz de Araujo, Alfonso Araujo, Maria Mercedes Araujo, Emma Araujo y Roberto Araujo, en la celebración de los 25 años de la boda de Alfonso Araujo y Emma Ortiz (1929-1954). Anónimo, s. f.. Archivo Emma Araujo de Vallejo.

El legado de Simón y Alfonso Araújo

Nací en 1930. Soy hija del doctor Alfonso Araújo Gaviria y de Emma Ortiz Márquez. Mi padre, como mi abuelo, estuvo muy comprometido con la historia del Partido Liberal. Él fue Ministro de Obras y de Guerra del doctor Enrique Olaya Herrera; de Educación, del doctor Eduardo Santos, y de Gobierno y de Hacienda, del doctor Alfonso López Pumarejo. Fue dos veces director de la Policía Nacional, embajador en Venezuela, embajador en Brasil, y murió de un cáncer, muy joven, a los 58 años, siendo embajador de Colombia ante las Naciones Unidas.

A medida que han ido pasando los años, me he dado cuenta de lo corta pero intensa que fue su vida. ¡Alcanzó a hacer de todo!

Obviamente, me eduqué junto a él, que fue un hombre muy atípico. Él me dio una educación superior, y cuando digo “superior” no me refiero a la educación universitaria, sino al carácter contemporáneo de su perspectiva. Papá era un hombre que decía, por ejemplo, que los idiomas eran importantísimos, entonces, desde que yo recuerdo, tuve clases de inglés y de francés. A los doce años ya era trilingüe, cosa muy rara para la época. Mi papá nunca me explicó quién era el general Santander; le interesaba más que yo aprendiera francés para leer a Víctor Hugo. Y con la idea de que había que hacer cosas en la vida, de que no era suficiente casarse, tener hijos y sacar a los niños al parque, nos educó a mis hermanos y a mí. Recuerdo que cuando papá fue ministro de Educación tuvo la brillante idea de montar lo que se llamaron las *colonias de vacaciones*. La idea era llevar a los estudiantes que vivían en las montañas a que conocieran el mar y a los que estudiaban en la costa a que conocieran el frío. Esto hay que ponerlo en contexto. Bogotá, en ese entonces, era un pueblito, el comportamiento de su gente era pueblerino, su forma de pensar era propia de un pueblo pequeño. ¡No hablemos de su forma de actuar!

Fuimos cuatro. Yo soy la mayor. Mi hermana Helena vive en Lausanne, Suiza, y es crítica literaria; ha escrito varios libros. Mi hermana María Mercedes vivió en Colombia, trabajando a su manera, hasta su muerte. Era una mujer de izquierda; una de sus principales obras fue la construcción del barrio Alfonso Araújo, que está ubicado en el norte de Bogotá. Mi hermano Roberto fue escritor, un intelectual que también murió joven.

¿Quiénes éramos nosotros en esa ciudad parroquial y fría? La familia del doctor: abogado liberal, anticlerical, ministro de varias carteras y diplomático; o sea, un personaje de la época. Él era alto, grande, gordo, bonachón; con una cabeza privilegiada, una disciplina férrea, con gran amor a la vida y a su país, a su esposa y a sus hijos. A todo lo que lo rodeaba, imprimía una mentalidad sin límites. Siempre lo recuerdo en movimiento... Había heredado del abuelo Simón el infinito amor por la pedagogía.

Como mi padre, en su momento, el abuelo también fue un político destacado. Fue ministro de Obras Públicas del presidente Carlos E. Restrepo y ministro de Agricultura y Comercio del presidente Marco Fidel Suárez. Fundó dos colegios: el Colegio del Istmo en Panamá, cuando Panamá todavía pertenecía a Colombia, y el Colegio Simón



Creando cerebros. Monumento homenaje a Simón Araújo (1933, Cementerio Central de Bogotá) realizado por Francisco A. Cano. Este trabajo escultórico fue ofrecido a su hijo, Alfonso Araújo, por sus condiscípulos del Colegio Simón Araújo. Foto Emma Araújo de Vallejo, 2010. Archivo Emma Araújo de Vallejo.



Simón Araújo (1856-1930), abuelo paterno de Emma Araújo de Vallejo, destacado dirigente liberal y fundador y director del Colegio del Istmo en Panamá y del Colegio Simón Araújo en Bogotá, y cofundador de la Universidad Externado de Colombia. Foto anónima, s. f. Archivo Emma Araújo de Vallejo.



Patio del Colegio Simón Araújo. Al extremo izquierdo se observa a Simón Araújo. Anónimo; s. f. Archivo Histórico de la Universidad Nacional de Colombia.

Araújo, en Bogotá. El doctor Simón era masón grado 33 y, en consecuencia, en sus colegios no se dictaba religión. Allí se educaron todos los liberales radicales de la época: desde Jorge Eliécer Gaitán hasta los Zea, los Soto, los Soto del Corral, que después se destacaron en la política. Hoy diríamos que era un colegio de “izquierda”, pero esa es una palabra que no me gusta porque no dice mucho... En fin, por los estudiantes que tuvo, uno puede darse cuenta de que no eran colegios comunes y corrientes. Él murió en 1930, el año en que yo nací. Yo tenía tres meses; él murió el 30 de septiembre. Yo había nacido el 8 de julio, de manera que no lo conocí.

Papá y mamá eran una pareja excepcional. Ella era bellísima; bella incluso hasta los 86 años, cuando murió. Sus padres se llamaban Venancio Ortiz y Helena Márquez. Mamá era, además de linda, inteligente. Papá la tenía en una cajita de cristal. Yo creo que hasta que él murió, en 1961, ella no tuvo que preocuparse de nada. Mamá no sabía que el teléfono y la luz había que pagarlos. Tampoco sabía que para hacer el mercado había que llevar plata. Hasta el final de sus días, papá le profesó un cuidado increíble. Recuerdo que cuando ya estaba muy enfermo, llevaba unos días en el Memorial Hospital en Nueva York, un día me dijo:

—Ay, negra, esos colores oscuros que está usando tu mamá a todas horas no le quedan bien. Saca dinero de la billetera y cómprale un vestido alegre, rosado, verde. Yo no quiero que ella use luto.

Mamá tenía que ser muy agradable; lo fue toda la vida. Debía ser muy perspicaz, una gran embajadora, muy hábil para manejar todas las situaciones que se presentaban entre los hombres que circulaban por la casa de la avenida 39, donde vivimos la mayor parte de nuestra vida. Es que muy cerca vivían Darío Echandía y Alberto Lleras Camargo. Éramos vecinos de la familia Dávila Ortiz, que también eran liberales. Más abajo, vivían los Calderón, de donde vienen los Nieto Calderón. Con ellos vivían el grupo de señoras que luego se llamaron Las Policarpas, porque fueron las primeras mujeres que salieron a las manifestaciones públicas, en 1949. También fuimos vecinos de la familia de Fabio Lozano y Lozano, el padre de Fabio Lozano Simonelli. Bajabas una cuadra y allí vivía el doctor Alberto Zuleta Ángel. En frente también vivía el padre de Jaime García Parra, el doctor Jaime García Paredes. Más abajo vivía Fernández de Soto, gran liberal de la época. También, muy cerca, en la calle 40, vivía Jorge Eliécer Gaitán y su familia.

Esa casa vivía siempre llena de gente. Mamá nunca se quejó del ritmo de papá. Él llegaba frecuentemente con invitados y simplemente decía:

—Échenle agua a la sopa.

Nada era tan trascendente. Nada era grave. Mejor dicho, mi papá era un hombre muy alegre. Lo único que le interesaba era trabajar por el país y que nosotros estuviéramos divinamente educados. Con él, la familia viajó muchísimo, pero no tenía mucha importancia dónde estuviéramos. Siempre se hablaba de la misma manera, sobre varios de los personajes que nos acompañaban a almorzar y a comer. A veces eran María y Efraín, los piratas de Salgari, la imaginación de Julio Verne, la bondad de Jean Valjean y la pequeña Cossette, el conde de Montecristo. Más tarde fueron Balzac y Zola. Entonces discutíamos muchas cosas: por qué no podíamos



Emma Ortiz de Araújo al cumplir 80 años; sostiene a su bisnieta Paula Moreno Lejour. Anónimo; 1987. Archivo Emma Araújo de Vallejo.



Roberto Araújo Ortiz (1943-2004), actor y escritor, hermano de Emma Araújo de Vallejo. Anónimo; s. f. Archivo Emma Araújo de Vallejo.



Alfonso Araújo en el jardín de la Embajada de Colombia en Brasil, Río de Janeiro. Anónimo; Ca. 1944. Archivo Emma Araújo de Vallejo



Emma Araújo de Vallejo con sus hijas, Juanita y Simone Lejour Araújo. Foto de Hernán Díaz; 1961. Archivo Emma Araújo de Vallejo.

compararlos; por qué debíamos leer a Shakespeare en inglés, por qué la profundidad solo podía ser captada en francés.

Y esa educación nos hizo distintas a mis hermanas y a mí. Varias veces oí que mis amigas lo decían en voz baja: “Es que ellas son raras”.

Incluso recuerdo que ya estando enfermo, papá nos regaló, a finales de 1957, el libro *On the Road*, de Jack Kerouac. Papá lo leyó y nos lo compró a los cuatro. Cuando murió nos quedó como una guía. Siempre recordaré sus palabras: “este es el camino, el mundo va a cambiar”... Palabras premonitorias que tal vez no entendimos en su momento... La idea de libertad de Kerouac que escribe tan bellamente... Caminar, caminar; derretir la nieve en el invierno para preparar un té, o recoger violetas en el verano; mirar con tranquilidad un atardecer... Todo eso me parece importantísimo... Por eso digo que papá era un hombre atípico.

Yo pasé por varios colegios. Estuve en el Gimnasio Femenino; después en un colegio que se llamaba Santa Clara, que era dirigido por unas monjas alemanas, que tampoco gustaron a papá. También pasé por el Colegio de las Esclavas del Sagrado Corazón de Jesús. Allí duré unos dos años. Era un colegio de monjas y también salí de allí porque papá no era una persona especialmente religiosa. Sobre todo recuerdo que hice tercero, cuarto y quinto de bachillerato, con el apoyo de dos institutrices en Brasil, con la tutoría directa de mi padre, quien se desempeñaba como embajador de Colombia en ese país. Papá fue nombrado como diplomático en 1943. Como tenía un buen sueldo, pudo contratar una profesora de inglés en las mañanas y otra de francés en las tardes. Él fue nuestro profesor en segundo, tercero, cuarto y quinto de bachillerato. A finales de quinto, ya en Colombia, presenté los exámenes ante el Ministerio de Educación, y entré al Gimnasio Femenino para graduarme de bachillerato.

Al salir del colegio, yo quería estudiar medicina; pero en ese momento acababan de sacar a Gerda Westendorp Restrepo de la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional de Colombia. Gerda era parienta mía, medio hermana del padre Camilo Torres Restrepo, el cura guerrillero, quien, a su vez, era primo segundo mío. Ella era ocho años mayor que yo. Posteriormente estudió matemáticas y fue profesora de matemáticas puras en la Universidad Nacional durante muchos años.

Entonces éramos una familia que dialogaba, y papá me dijo: “No. Tú no vas a estudiar medicina. Si a Gerda le acaba de pasar esto, tú no duras 15 días en la Facultad. No vas a poder”.

Entonces le dije que yo quería estudiar enfermería. En Colombia, esta profesión no tenía ninguna profesionalización, ni el menor estatus académico dentro de la universidad. Coincidentalmente, por la situación política, papá consideró que era el momento de irnos a vivir a Estados Unidos. Así que en 1947 viajamos. Papá quiso que nos fuéramos a vivir a un pueblo que se llama Asheville, en Carolina del Norte. Con esas ideas de avanzada que tenía, él decía que los verdaderos Estados Unidos no estaban en Nueva York ni en Washington. Él creía que la fuerza de ese país estaba en su clase media: que era trabajadora, que salía siempre adelante, luchando, que educaba a sus hijos. Como yo ya había terminado el bachillerato, me pude matricular en el *junior college* Santa Genoveva de los Pinos, para mejorar el idioma y poder presentar

los exámenes de admisión de la Facultad de Enfermería de la Universidad Católica de Washington. Así que terminé estudiando dos años en Estados Unidos, y me gradué, en Bogotá, en la Escuela de Enfermeras de la Cruz Roja Nacional.

Esa escuela luego pasó a ser la Escuela de Enfermería de la Universidad Nacional. Quedaba en la calle 13 y era dirigida por la señora Blanca Martí de David Almeida, que nunca se me olvidará, porque solo peleé con ella.

En la vida todo se une. Yo me gradué de enfermera y seguí de enfermera. Cuando papá se enfermó de cáncer, me tocó cuidarlo: volví a ser enfermera. Él trabajaba en ese momento en Estados Unidos como embajador de Colombia ante las Naciones Unidas. Ser enfermera es un problema, porque uno nunca deja de serlo. Se pueden estudiar diez cosas más, pero si uno estudió enfermería, nunca deja de serlo. Es un fenómeno rarísimo, pero es así...



Enright Hotel Club, Asheville, Carolina del Norte. Foto Emma Araújo de Vallejo; 1947. Archivo Emma Araújo de Vallejo.

De la enfermería a la historia del arte: el seminario de Pierre Francastel

En honor a la verdad, no sé por qué me casé. Aunque confío enormemente en los jóvenes, no sé bien por qué me casé. Conocí a Paul Lejour, mi primer esposo, y me casé con él en 1955. Él era un comerciante de origen belga; tenía una arrocera en el Huila. Al año siguiente, me fui a vivir a Bélgica. Tuve dos hijas: la mayor, Juanita, es abogada, vivió en París muchos años y trabaja para una petrolera francesa; la segunda, Simone, estudió diseño industrial, vive en Cartagena. Es una empresaria muy activa en el área de las relaciones públicas. Ella es especialista en la organización de eventos.

En Europa duré muy poco tiempo. A finales de 1957, regresé a Colombia porque mi primera hija iba a nacer. Es en ese momento cuando entré en contacto con Marta Traba. Mi hermana Helena me la presentó cuando me llevó a un seminario del que ella hacía parte. Un día me dijo: “Camine a conocer una amiga que acaba de tener su segundo hijo”.

Marta también estaba estrenando bebé, y estrenando país. Y yo estaba muy perdida; llegando también.

Ese seminario fue fundado por un grupo de mujeres casadas, muy inteligentes, con hijos y extremadamente aburridas. Esas mujeres éramos: Helena Araújo de Albrecht, mi hermana; Berta Llorente de Ponce, esposa de Jaime Ponce, que fue un gran arquitecto; Ana Vejarano de Uribe, la esposa de Álvaro Uribe Rueda, senador de la República; Hercilia Bejarano de Fly, que ya murió; Beatriz Salazar de Rueda, hasta hace muy poco presidente de la Fundación de Amigos de las Colecciones de Arte del Banco de la República, y yo. Me falta Cecilia Caballero de López. Como todo el mundo sabe, era la esposa del doctor Alfonso López Michelsen, que luego fue presidente de la República. Ella era la mayor pero la más entusiasta.

En ese momento, la mayoría de nosotras teníamos unos veintiocho o treinta años en promedio. Éramos muy jóvenes y queríamos estudiar, pero no sabíamos qué ni cómo. No podíamos entrar a la universidad. Eso no era posible. Estábamos casadas y atendíamos maridos, niños, kínder; en fin, todo ese volate. Entonces resolvimos reunirnos una vez por semana en la casa de una de nosotras para estudiar un tema. Lo escogíamos de forma arbitraria. Por ejemplo, decíamos: ¡China! Entonces una de nosotras estudiaba la historia de China; la otra, el arte en China; la otra, la influencia de China en los países del Oriente. Eso era de lo más absurdo. Otro día decíamos: Francia o Portugal; lo que fuera. La responsable de un tema particular exponía a las otras lo que había leído o estudiado y así sucesivamente. Marta Traba dirigía este seminario muy por encima. Con su enorme inteligencia, ella nos guiaba de una manera impecable.

El seminario entró a ser conocido. Todo el mundo decía: ¡Las del seminario están estudiando la China! ¡Las del seminario están metidas en el Renacimiento! Eso se volvió, en una ciudad pequeña, en una Bogotá muy conversadora, una cosa que hacía parte del



María Mercedes Araújo de Cuéllar (1937-2008), hermana de Emma Araújo de Vallejo y destacada líder de los movimientos de izquierda en Colombia; Anónimo; s. f. Archivo Liberio Cuéllar Araújo.



Helena Araújo de Albrecht (1934), escritora y crítica literaria, hermana de Emma Araújo de Vallejo. Foto anónima, s. f.



De izquierda a derecha Hercilia Vejarano de Fly, Marta Traba, Emma Araújo de Vallejo y Ana Vejarano de Uribe en la playa del Hotel Caribe, en Cartagena. Foto anónimo, 1962. Archivo Emma Araújo de Vallejo.



Emma Araújo de Vallejo con Ana Vejarano de Uribe en París. Foto anónima, 1965. Archivo Emma Araújo de Vallejo.



Emma Araújo a la salida de una sesión del seminario del profesor Pierre Francastel, en París. Foto anónima, 1965. Archivo Emma Araújo de Vallejo.



Algunos de los textos con los que se formó Emma Araújo de Vallejo como historiadora del arte en la Escuela Práctica de Altos de Estudios de La Sorbona. Fotos Miguel Ángel García; 2014. Archivo Histórico de la Universidad Nacional de Colombia.



Alfonso Araújo, embajador de Colombia ante las Naciones Unidas, en Nueva York; en sus brazos su nieta Juanita Lejour Araújo. Foto Emma Araújo de Vallejo; 1958. Archivo Emma Araújo de Vallejo.



La abogada Juanita Lejour de Moreno, hija de Emma Araújo de Vallejo, en Florencia, Italia. Foto anónima; 2013. Archivo Emma Araújo de Vallejo.



La diseñadora industrial Simone Lejour de Acosta, hija de Emma Araújo de Vallejo, en Nueva York. Foto anónima; 2013. Archivo Emma Araújo de Vallejo.

mundo, pero que de todos modos resultaba muy exótico. Era muy raro, en esa ciudad chiquita, que siete u ocho mujeres casadas se reunieran a hablar del Renacimiento.

Luego resolvimos abrir el seminario y recibir mujeres más jóvenes; unos tres o cuatro años menores. Entonces entraron María Elvira Umaña de Vélez, Elvira Carmen Sanz de Restrepo, Helena Mejía de Isaza, Polly Mallarino de Córdoba y Beatriz Dávila de Santodomingo, la esposa de Julio Mario Santodomingo, con el tiempo uno de los hombres más ricos de este país. Ella era la menor; la llamábamos “la niñita”.

Este seminario empezó a funcionar hacia 1956 o 1957 y se vino a terminar en los años ochenta. Duró muchísimo tiempo, pero era absolutamente sagrado. Nació de una angustia que nosotras teníamos, porque sentíamos que se nos iba pasando el tiempo y que sabíamos muy poco sobre todo. Aun así, era evidente que no hacía parte del conocimiento superior: era un té con el Renacimiento italiano, un té con la China. Eso era una cosa informal... Es decir, eso no hacía parte de la universidad. Simplemente resolvimos estudiar por nosotras mismas. Duró tanto tiempo, porque nos cogimos un cariño absolutamente enorme. No solo éramos como compañeras de clase, por decir algo absurdo, sino que nos ayudábamos en todo. Doy un ejemplo: cuando yo me iba a casar con Darío Vallejo Jaramillo, no tenía plata. Trabajaba en el Museo Nacional como su directora; pero tenía un sueldo muy modesto. Entonces las del seminario hicieron una colecta y me regalaron una ropa interior lindísima, unos vestidos de veraneo y unas clases de gimnasia para que yo estuviera bella y *sexy* en la luna de miel. Todo eso ocurría mezclado con el Renacimiento, con la China... Sin duda, eso era lo más lindo del seminario: el respeto que nos teníamos, la solidaridad que nos profesábamos. Todo era por nosotras y nuestra felicidad.

Marta eventualmente iba porque era muy amiga de Ana de Uribe y de Beatriz Salazar de Rueda, y, claro, muy amiga mía. Y como nos barría a todas, ella era la que decía: “Ahora van a estudiar el Renacimiento, el Medioevo. Les quedó faltando aquello”. A ella le parecía graciosísimo ese programa, que básicamente consistía en reunirnos a tomar té con galletas y hablar del Renacimiento italiano.

Para ese momento, papá ya había enfermado de cáncer. Y yo tuve que viajar infinidad de veces a cuidarlo a Estados Unidos. Hacia 1959, yo estaba en crisis. Recuerdo que estando en Nueva York, una tarde me salí a la calle. No sé por qué entre a las salas de la Frick Collection. Me senté a llorar en un banco, pensando qué era lo que iba a hacer con mi vida: mi matrimonio estaba en crisis, tenía dos hijas, mi papá se estaba muriendo. De repente se me acercó don Luis de Zulueta. Yo lo conocía, porque él iba frecuentemente a visitar a papá al hospital. Él había sido profesor de la Escuela Normal Superior durante veinticinco o treinta años, y luego se fue a vivir a Nueva York. El presidente Santos lo había acogido en Colombia durante la Guerra Civil Española. Él me dijo: “Qué lindo sitio para ponerse a llorar, Helena”.

Yo primero le aclaré que no era mi hermana, quien había estudiado Filosofía en la Nacional, y también le aclaré que nunca había entrado a ese lugar porque era enfermera. Entonces él me invitó a visitar la colección. Al terminar, después de una charla magnífica, nos pusimos una cita para visitar el Museo Metropolitano. Él me propuso que lo recorriéramos detenidamente. Así que durante las siguientes semanas nos vimos para estudiar cada una de las secciones de este maravilloso museo.

ÉCOLE PRATIQUE
DES HAUTES ÉTUDES

SECTION DES SCIENCES
ÉCONOMIQUES
ET SOCIALES

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE

DIRECTION DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR

LE MINISTRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

Vu le décret du 31 juillet 1868 ;
Vu le décret du 30 janvier 1869 ;
Vu le décret du 3 novembre 1947 relatif à la Section des Sciences économiques et sociales ;
Vu les présentations du Conseil de la Section ;
Sur la proposition de Monsieur le Président de cette même Section,

ARRÊTE :

Est nommé élève titulaire de la Section des Sciences économiques et Sociales de l'École Pratique des Hautes Études, l'élève stagiaire ci-après dénommé :

Mme LEJOUR Emma

Fait à Paris, le 14 septembre 1965

Signé :

POUR EXTRAIT CONFORME :

*Le Président de la 6^e Section
de l'École pratique de Hautes Études,*

*Pour le Président de la VI^e Section
de l'École des Hautes Études
et par déléation,
Le Directeur d'Études Chargé
du Secrétariat Administratif,*

L. VIELAY



POUR AMPLIATION :

*Le Directeur de l'Enseignement supérieur,
Signé :*

**Pour le Ministre et par Déléation
Le Directeur Général
de l'Enseignement Supérieur,**

A los seis meses regresé a Colombia y, por consejo de don Luis, me matriculé en los cursos de extensión de Historia del Arte que se impartían en la Universidad de los Andes, donde Marta Traba ya era profesora. Allí asistí a las clases de Filosofía, que dictaba Danilo Cruz, y a las de Historia, con Abelardo Forero Benavides. Ahora que hago este recuento, me queda claro que ese diálogo con don Luis de Zulueta cambió el rumbo de mi vida.

El curso de Marta tenía un alumnado mezclado, porque asistían jóvenes que querían estudiar historia del arte, pero también íbamos señoras que queríamos estudiar en la universidad, porque nunca nos fue posible cuando fuimos jóvenes. Ahora recuerdo que Beatriz Salazar, Ana de Uribe y Cecilia Caballero de López asistieron a esos cursos. De todas ellas, yo era la única que presentaba exámenes. Entonces allí nos encontrábamos señoras de treinta o cuarenta años con chicos de dieciocho o diecinueve años que acababan de terminar su bachillerato. Allí conocí a dos grandes amigos: a Luis Caballero, a quien yo distinguía desde que él era un muchacho por el frecuente contacto de nuestras familias, y a Beatriz González. Ella es mucho menor que yo. Ahora no recuerdo qué tan avanzada iba su carrera, pero lo cierto es que entró al curso de Marta y se destacó en este. Ella siempre fue muy inteligente y directa. Yo creo que ella no ha dicho una mentira en toda su vida; dice lo que piensa, cómo lo piensa y a quien quiera oírlo o a quien le toque oírlo. Desde ese entonces hemos mantenido una gran amistad. Allí también conocí a Gretel Wernher de García, quien luego fue un personaje muy importante dentro de mi vida y, claro, dentro de la trayectoria institucional de la Universidad de los Andes. Desde ese entonces era reconocida como una gran especialista en Grecia. Más tarde fue decana de la Facultad de Artes y Humanidades. Fuimos muy cercanas hasta su muerte en 2004.

El curso de Marta estaba enfocado en el arte internacional. Yo siempre rememoro esos cursos con títulos generales: el Renacimiento, la Edad Media, los impresionistas, los pintores flamencos, el arte abstracto, el arte moderno. Ahora recuerdo uno solo con un nombre muy concreto: Picasso. Eventualmente, nos remontábamos a la India, al arte chino. Ella, como muchísimo después escribí en el texto introductorio de la antología de sus textos críticos que edité para el Museo de Arte Moderno de Bogotá, fundaba sus clases en críticos y teóricos como Argan, Wölfflin, Worringer, Eugenio D'Ors, obviamente Francastel, Berenson, Henri Focillon, Emile Mâle, Fromentin, Lionello Venturi y, sin duda, Croce. Sus clases eran realmente un prodigio de claridad y de erudición. No puedo dejar de recordar su lucidez a la hora de analizar un cuadro, pero sobre todo a la hora de desmenuzar su sentido.

Esos años fueron muy interesantes para mí, y se terminaron cuando me tocó volver a viajar. En 1963, Paul fue nombrado en un cargo en Francia, entonces volví a vivir en Europa. Pero antes de irme, Marta Traba me dijo: "Si vas a vivir en París, tienes que tomar clases con el profesor Pierre Francastel". Y me entregó un sobre.

Cuando él lo leyó en la Escuela de Altos Estudios de La Sorbona, me dijo: "Siéntese. Con esa carta de la mejor y más inteligente alumna que ha pasado por la Escuela, es suficiente. ¡Ahí está su puesto!".

Y entonces pasé a ser alumna de la Escuela, en el curso de Sociología del Arte. Previamente, yo había tomado y pasado el *baccalauréat* pero, aun así, al principio me sentí brutísima. No entendía nada de lo que decía el profesor Francastel. Entonces me matriculé en el Instituto de Arte y Arqueología de La Sorbona, en París IV. Esa época

para mí fue absolutamente extraordinaria. Tomé clases con todos los grandes profesores de ese momento: Arte Románico, con Gilbert Picard; Arte del Medioevo, con Georges Gaillard; Arte Moderno y del Renacimiento italiano, con André Chastel y Jacques Thuillier, y Estética, con Jean Grenier y Olivier Revault d'Allonnes.

El seminario del profesor Francastel, en el que estuve durante casi cuatro años, se dictaba los miércoles y los sábados por la tarde. Él era un hombre de edad, muy impedido, porque había tenido parálisis infantil, y su esposa, madame Galienne hacía el trabajo más fuerte: le ayudaba con el retroproyector y con toda la bibliografía. A este asistíamos unos veinte estudiantes de todas las nacionalidades, que nos sentábamos en una mesa ovalada a escuchar su disertación. Allí conocí a Damián Bayón, que era el asistente de Francastel. Desde ese momento nunca dejamos de hablarnos. Construimos una gran amistad hasta que murió trágicamente, después de haber sufrido una caída, un golpe en la cabeza, saliendo de la estación del metro en los Campos Elíseos.

El profesor Francastel no dejaba un cabo suelto: él consideraba que todo tenía una explicación. Sin duda, fue más famoso como sociólogo que como crítico o historiador del arte. Él consideraba que la cultura, la obra de arte, se producían... Un ejemplo: la Gioconda o el Renacimiento italiano no se podían haber producido sino en su momento, en la Italia de los siglos XV y XVI. Es inútil pensar, decía él, por qué se produjo ahí. Porque ahí se debía de producir: por los Medici, porque tenían el dinero, porque ayudaban a los pintores; es decir, sociológicamente Francastel siempre explicaba "las cosas se producen como deben de producirse en ese determinado momento y en esa determinada época".

Ahora recuerdo uno de los trabajos que realicé para el seminario con una japonesa, cuyo nombre no recuerdo. Teníamos que responder la pregunta: ¿por qué no hay escalera real en el Palacio de Versalles? Bueno, eso nos tomó un año de investigación: ¿por qué no hay escalera si fue copiado del famoso Palacio de Vaux-le-Vicomte que sí tiene escalera? Fue tal la investigación que pasamos tiempos y tiempos con esta japonesa, en el archivo, y llegamos a una conclusión: Luis XIV no podía bajar ni subir escaleras en público. Entonces, el gran arquitecto que fue Louis Le Vau no le hizo escaleras al Palacio de Versalles. Las escaleras están escondidas, porque el rey aparecía pero no bajaba ni subía en público.

Con Damián y Monique Gilles, una de mis compañeras en el Instituto de Arte de La Sorbona, que es además una de las mujeres más inteligentes que he conocido en la vida, visitamos museos, exposiciones e hicimos viajes en tren. Viajamos a Chartres, a Reims. Ahora recuerdo que una vez viajamos a visitar la catedral de Reims, porque teníamos que presentar un trabajo.

Por fortuna, de Colombia me había llevado una empleada que me ayudó con las niñas. A ellas las metí en el colegio más absurdo del mundo entero. Como Paul, mi marido, era ateo, y en Francia era muy difícil conseguir un colegio que no fuera católico, las metí en un Curso Admer. Hoy en día, ese método es considerado una de las mejores propuestas para los cursos del kínder y los primeros años de primaria. En ese entonces los colegios no estaban organizados tan rígidamente, de tal manera que las niñas luego pudieron continuar sus estudios. Para mí fue magnífico. Yo tenía que ir una tarde a la semana para conocer el método de enseñanza Admer y, además, recibía una clase de francés muy sólida. Cosa que no reñía para nada con mi obsesión por el estudio.

La Universidad Nacional de Colombia y la independencia personal

Viví en París cuatro años, al final de los cuales me dieron el certificado de alumna permanente de la Escuela de Altos Estudios de La Sorbona. Yo siempre pensé regresar a Colombia para que esos conocimientos que había adquirido durante tantos años sirvieran al país, pero no tenía una idea muy clara de cómo los iba a compartir. Yo no sabía qué iba a pasar. La cátedra es una cosa que nunca me había llamado la atención. Eso lo hablamos con Marta muchas veces.

De todos modos, en 1966, entré a trabajar a la Universidad Nacional, cuando era rector José Félix Patiño. Él me llevó junto con Marta Traba. Ella, además de profesora de la Universidad de los Andes, para ese entonces también era directora del Museo de Arte Moderno de Bogotá, que había sido refundado, en 1962, por un grupo de personas entre las cuales me encontraba yo.

El doctor Patiño le dijo a Marta: “Véngase a trabajar a la Universidad y tráigase el Museo”. Ella trasladó el museo al *campus* y, adicionalmente, se hizo cargo de la oficina de Extensión Cultural. Yo dirigí las relaciones públicas y las publicaciones; cargo que había sido creado por el profesor Patiño en el contexto de la gran reforma académica y administrativa que se llevó a cabo durante su administración. Entonces las dos trabajábamos en una misma oficina que tenía dos escritorios, uno frente al otro, con su respectiva máquina de escribir. Por esos días, la revista *Cromos* publicó un reportaje donde nos entrevistaban y reseñaban nuestra labor. Allí se muestra muy claramente cómo trabajábamos.

El Museo, por su parte, fue instalado en lo que entonces era la Caja de Previsión Social de la Universidad. Actualmente ese edificio lo ocupa el Departamento de Filosofía. Marta lo trajo del pequeño local que el museo ocupaba en la calle 22, en el centro de Bogotá. Ella lo manejaba con mucha autonomía con la gran cooperación de los estudiantes, porque esta mujer era como una catarata de ideas: siempre estábamos en medio de un seminario, de una mesa redonda, de una exposición de escultura, atendiendo a un artista extranjero. Dentro de las actividades que organizamos en esa época ahora recuerdo una mesa redonda con García Márquez, Vargas Llosa, García Ponce, Ángel Rama y otros. Era tal la multitud de actividades que suscitaba Marta en la dirección del Museo de Arte Moderno que siempre nos faltaban manos. Yo redactaba folletos, ayudaba a montar obras. En fin, en ese entonces, ella y yo hacíamos de todo.

Yo creo que el viaje a Bogotá del artista mexicano Vicente Rojo fue una de las actividades más importantes que realizamos en ese momento, lo mismo que la exposición de Amelia Peláez. Esa fue la otra gran exposición que tuvo lugar en el Museo de Marta. También recuerdo la lindísima exposición dedicada a la obra de Fernando Martínez Sanabria, el arquitecto que remodeló la plaza de Bolívar, profesor de la Nacional, que nunca más volvió a exponer. Otra gran exposición fue la de Feliza Bursztyn que fue su lanzamiento como



Fachada del Museo de Arte Moderno de Bogotá en el *campus* de la Universidad Nacional de Colombia. Foto anónima, s. f. Archivo Central de la Universidad Nacional de Colombia.

escultora. También recuerdo *El pesebre de los genios*, en la que participaron varios artistas para la Navidad de 1966. Es que era “El” museo. Así, “El” museo. En ese momento no había ningún otro museo. El Museo Nacional de la época no tenía nada que ver con lo que es ahora. El Museo de Arte Moderno de la Universidad Nacional era el único que estaba exponiendo arte contemporáneo en la ciudad y, tal vez, en el país.

El año en que entramos, las dos quedamos encargadas de todos los acontecimientos que debían tener lugar con motivo del centenario de la Universidad Nacional de Colombia. Sin embargo, de todos los eventos que programamos, casi ninguno se llevó a cabo debido a los problemas habituales de la universidad. Fue en este contexto en el que el presidente Carlos Lleras Restrepo expulsó a Marta del país. En junio de 1967, ella denunció en la prensa la intervención del Ejército con tanques de guerra en los predios universitarios. Unos días más tarde, fue citada a las oficinas del DAS y desde allí me llamó para decirme que tenía tres días para salir del país, que la acusaban de realizar propaganda comunista.

Con el maestro Alejandro Obregón, nos reunimos con el secretario de la universidad, el doctor Mario Latorre Rueda, que había trabajado muchos años en la Universidad de los Andes, y hablamos con un gran abogado penalista, el doctor Jorge Enrique Gutiérrez Anzola, quien nos aclaró que ella no podía ser expulsada del país por ser madre de dos niños colombianos. De todos modos, al otro día organizamos una boda relámpago, y aunque Marta ya no vivía con el doctor Alberto Zalamea, padre de sus dos hijos, se casó con él en la Iglesia de Santa Teresita. Eso fue muy generoso de su parte. El 6 de julio, el gobierno revocó la expulsión pero prohibió a Marta ejercer cualquier actividad docente o periodística. Ella no pudo seguir dirigiendo el Museo ni dictando clases. Ni en la Universidad Nacional, ni en la Universidad de los Andes, y tampoco en la Universidad América, donde ella había empezado su carrera, podía realizar labor alguna. Tampoco pudo trabajar en la televisión.

Para una mujer tan activa, sobre todo tan proyectada hacia la sociedad, fue muy triste: un golpe tremendo. Como todo el mundo sabe, Marta se quedó un año más en Colombia. Yo la reemplacé como directora de Extensión Cultural de la Universidad, y ella montó una librería con la que le fue muy mal. Es que ella era desordenadísima con la plata, tanto o más que yo. Luego se fue a vivir a Montevideo con el crítico uruguayo Ángel Rama. Allí comenzó su largo periplo por Caracas, Puerto Rico, Estados Unidos y París, hasta que falleció en un accidente de aviación, el 27 de noviembre de 1983, en el Aeropuerto de Bajas, en Madrid; accidente en el que también murió Ángel Rama.

Ese momento fue muy difícil para mí. Yo nunca me he involucrado en política. He sido muy ajena a esta, a pesar de haber tenido un padre y un abuelo siempre metidos en la política. Por el contrario, a mí siempre me interesó el arte y luego la universidad, sobre todo la Universidad Nacional. Es que a pesar de todo eso, recuerdo mi paso por la Universidad Nacional como el momento más feliz de mi vida. Esos dos años y medio, o tres, fueron increíbles. Me tocaba hacer de todo, hasta sacar a los estudiantes de la cárcel cuando los cogía la Policía en medio de las pedreas. Recuerdo que mamá y sus hermanos estaban todos desesperados con mi cuento de la Universidad Nacional de Colombia, pero yo andaba feliz. Ellos nunca entendieron ni aceptaron esa historia. Primero, ninguna mujer de la familia había trabajado por un sueldo ni había cumplido ningún horario. Yo timbraba mi tarjeta a las ocho de la mañana y salía a las cinco de la tarde. Almorzaba por lo regular donde Marta,



Patio de esculturas del Museo de Arte Moderno de Bogotá en el *campus* de la Universidad Nacional de Colombia. Foto EGAR; 1966. Tomada de Museo de Arte Moderno. Universidad Nacional de Colombia-Secretaría General-Extensión Cultural y Relaciones Públicas, Bogotá, 1966.



Exposición de la colección del MAMBo. Foto EGAR; 1966. Tomada de *Museo de Arte Moderno*. Universidad Nacional de Colombia-Secretaría General-Extensión Cultural y Relaciones Públicas, Bogotá, 1966.



Exposición de la colección del MAMBo. Foto EGAR; 1966. Tomada de *Museo de Arte Moderno*. Universidad Nacional de Colombia-Secretaría General-Extensión Cultural y Relaciones Públicas, Bogotá, 1966.

que vivía en la calle 45, muy cerca de la Universidad. Y segundo era independiente. Muy independiente. Sobre todo la acogida tanto de los profesores como de los estudiantes, el respeto de las directivas, y mi trabajo eran cosas que me motivaban muchísimo.

Ahora recuerdo dos anécdotas que posiblemente revelan el grado de reconocimiento que alcancé a tener dentro de la Universidad. En 1967, precisamente cuando se iban a cumplir los cien años de la Universidad, el doctor Jorge Méndez Munevar fue elegido como rector. Él era un economista egresado de la Universidad Javeriana y formaba parte del grupo de los siete sabios; un grupo creado por Estados Unidos en tiempos de la Alianza para el Progreso. Era un hombre con una inteligencia superior y con un valor humano inigualable. El doctor José Félix Patiño, el rector saliente, me ordenó que lo buscara. Yo no lo conocía y cuando nos vimos me dijo:

—El doctor Patiño dice que usted conoce muy bien la Universidad. Yo tengo que hacer un discurso y necesito su colaboración.

—Sí, doctor —le respondí—, pero le aconsejo que escriba un discurso de siete minutos. No más.

—Y ¿eso por qué, doña Emma? —me preguntó.

—Porque ese es el tiempo que tardan los estudiantes en reunirse en la calle 45 y venir a protestar.

—¿Siete minutos?

—Siete minutos. Ni diez ni veinte, porque pierde el tiempo, el papel y la tinta.

Días después, el doctor Méndez realizó su discurso que duró siete minutos. En el momento en que terminaba, los estudiantes ya lo habían rodeado y habían empezado a gritar: ¡Abajo el rector!

En 1968, me retiré de la Universidad y regresé a Europa. Aunque estaba muy contenta con mi trabajo, el salario que recibía era muy modesto y apenas me permitía vivir. Cuando renuncié, el doctor Jorge Méndez me dijo:

—Usted no se puede ir. Está cometiendo un error gigantesco.

—Sí —le contesté—, pero no me siento bien. Yo quiero educar a mis hijas en Europa. No les puedo negar ese derecho.

Para ese entonces, ya se había iniciado el diseño de las obras que se financiaron con el préstamo que el doctor José Félix Patiño había tramitado ante el Banco Interamericano de Desarrollo. Aunque habría sido muy emocionante participar en ese proceso, me tenía que ir. Después de un largo y doloroso proceso, yo había resuelto reanudar mi vida matrimonial y no podía echarme para atrás. Eugenio Barney-Cabrera me reemplazó en el cargo de Extensión Cultural y me fui del país.

La otra anécdota tiene que ver con los estudiantes, y en especial con los que hacían parte del coro de la Universidad. Como dije, yo tenía que ir con frecuencia a las estaciones de policía a velar por los estudiantes que habían sido llevados presos por protestar contra el gobierno, y ello me granjeó una simpatía enorme entre muchos de ellos. Entonces para mí, el *campus* era una fiesta. Yo me fui de esa institución en medio de una tristeza infinita. Hoy, cuarenta o cincuenta años después, sigo considerando que ese periodo, rodeada de esas gentes tan inteligentes y extraordinarias, fue el momento más feliz de mi vida; fue la época más “rica” de mi vida. Y ello se debió en



Concierto de jazz en el patio del Museo de Arte Moderno de Bogotá en el *campus* de la Universidad Nacional de Colombia. Foto EGAR; 1966. Tomada de *Museo de Arte Moderno*. Universidad Nacional de Colombia-Secretaría General-Extensión Cultural y Relaciones Públicas, Bogotá, 1966.

muy buena medida a los estudiantes de la Universidad, y, en especial, a los estudiantes del coro. Con ellos tuve cierta cercanía por la frecuencia con que me ayudaron a organizar todo tipo de ceremonias académicas, pero sobre todo por un concurso de coros latinoamericanos que se organizó por aquella época en Santiago de Chile.

Aunque yo no soy melómana ni tengo conocimientos de música que valgan la pena, cuando me llegó la información sobre ese concurso, pensé que sería muy interesante para los estudiantes del coro. Claro, ello implicaba resolver un problema muy grande: la plata. La Universidad en aquel momento, tal y como sucede ahora, no tenía cómo financiar el transporte, el hospedaje, y mucho menos los viáticos. El desplazamiento se resolvió con relativa facilidad. Ahora no recuerdo si fue el doctor Patiño o yo quien habló con algún oficial de alto rango de la Fuerza Aérea, pero el caso es que prestaron un avión. La alimentación fue otro asunto. Como esos muchachos no tenían ningún medio económico, en mi casa, a cada uno, preparé un paquete con dos desayunos, dos almuerzos y dos comidas. Eran sesenta. Todavía me acuerdo hasta la una o dos de la mañana, en el pequeño apartamento en el que yo vivía con mis dos hijas, haciendo esos paquetes. El menú era espectacular: sánduches, papas saladas, bocadillos veleños y gaseosas. Y el resultado de esa aventura fue extraordinario. Les fue divinamente. Se ganaron el primer premio. Y pienso que por ello, por lo estrambótico de toda esa historia, cuando yo me retiré de la Universidad..., ellos me ofrecieron el concierto más conmovedor al que he asistido en mi vida... Es que se fueron en un avión que no tenía asientos, con lo mínimo para sobrevivir los dos o tres días que duraba el evento.

Mamá se confabuló con ellos. Unos días antes de tomar el avión me dijo que la familia se quería reunir conmigo. A mí me pareció la cosa más extraña porque nunca fuimos tan afectuosos. El día convenido, como siempre, ella llegó muy puntual a la hora de la cita. Yo la noté un tanto nerviosa pero no se me ocurrió ninguna explicación. Mientras esperábamos a mis tíos, sin querer, me asomé a la ventana del pequeño apartamento en el que vivía, que estaba ubicado en la calle 73 con séptima, y vi que un bus de la Universidad Nacional se estacionaba frente al edificio. Me pareció extraño, pero seguí en las nubes. En ese momento, mamá bajó a la portería y me dejó sola unos minutos. Entonces empecé a escuchar a los muchachos que subían por las escaleras cantando un Ave María. Cuarenta años después, recordando ese momento, no puedo explicar qué sentí. Fue un sentimiento de tristeza mezclado con una enorme alegría.

Como el apartamento era muy pequeño, se colocaron en tres filas. Terminaron el Ave María y siguieron cantando. Ahora, con pena, debo decir que no puedo recordar qué cantaron. Yo era un mar de lágrimas. Mis dos hijas, que todavía estaban muy pequeñas, se pararon junto a mí. Una de ellas me preguntó:

— Mamá, ¿por qué te cantan?

Nunca tuve respuesta. Yo no pude ofrecerles a los muchachos ni un trago de aguardiente, ni una galleta. Nada. Pero ellos, como siempre, se portaron increíbles conmigo. Al final, cada uno de ellos me dio un beso, y con esa discreción que les he conocido toda mi vida, con ese respeto, se marcharon. Ese fue el último gran regalo que me hizo la Universidad.

Poco tiempo después, estando ya en Europa, supe que el director del coro, un hombre muy alegre que siempre usaba su boina como batuta, fue asesinado. Su muerte me afectó mucho tiempo. El maravilloso recuerdo de esa espléndida serenata de despedida y la pérdida de ese muchacho tan inteligente, se mezclaban en mi estado de ánimo, que, por lo demás, en aquel momento, nunca fue el mejor.



Emma Araujo de Vallejo en Olimpia, Grecia. Foto anónima, 1963. Archivo Emma Araujo de Vallejo.

Caballero y Bayón: dos amigos entrañables

La verdad siempre hay que decirla. Yo me devolví a Europa porque pensé que todavía estaba casada, pero estaba muy equivocada. Cuando llegué a Bruselas con mis hijas, Paul, mi marido, había iniciado otra relación. Total, me quedé en el aire. No me podía devolver, porque las autoridades de inmigración no permitían viajar a las niñas; ellas eran menores de edad. Entonces resolví ganarme la vida como podía: hice desde álbumes de retratos hasta conferencias.

En Bruselas hay cantidad de sociedades que se reúnen semanalmente: la de los lunes, la de los martes, la de los miércoles..., la sociedad del aguacate, la sociedad católica. Entonces algunas de mis amigas, considerando que yo sabía muchísimo de arte, resolvieron organizar una serie de conferencias por las que me pagaban algún dinero. Dicté muchas charlas sobre arte precolombino y, particularmente, sobre arte europeo. Así que sobreviví dictando conferencias y trabajando muy puntualmente con algunas galerías de arte de la ciudad.

En ese momento, viaje varias veces a París, a visitar a mi amiga de toda la vida Monique Gilles. Entonces cada vez que había alguna gran exposición, me iba en el tren de la mañana, visitaba la muestra, en la noche me quedaba en casa de Monique y volvía al otro día a Bruselas. De esa época recuerdo con gran vividez una exposición: *¿Quién era Baudelaire?* Fue una exposición extraordinaria.

De esa época y de esos viajes, también guardo otro recuerdo muy vívido: el de las revueltas de mayo de 1968. Cuando salieron las primeras noticias en Bruselas, yo viajé expresamente a París. Recuerdo a Monique... Ella y yo sentadas en un café, diciéndome maravillada: “Esto no es nada, Emma. Esto se va a difundir”. Y yo entusiasmadísima.

Ella, Luis Caballero y Damián Bayón fueron mis compañeros más cercanos en aquel periodo. A Luis lo había conocido, al principio de los años sesenta, cuando tomé los cursos de extensión de la Universidad de los Andes. Lo había visto entrar varias veces a las clases que se dictaban en las casitas de la Universidad, arriba de la calle 18. Se sentaba en la parte de atrás y nunca, nunca, pronunció palabra.

Luis también se había ido a vivir a París en 1968. Nunca se me olvidará que se instaló en el número 128 de la rue d'Alesia. Allí lo fui a visitar todas las veces que fui a la ciudad. La única vez que no me recibió en su casa-taller, él ya estaba muy enfermo. Me citó en la galería donde realizó la última muestra que realizó en Francia. Pocos meses después, él regresó a Colombia y murió. Ese fue un momento muy duro para mí. Fue uno de mis mejores amigos. Con él podíamos hablar durante horas. Como lo digo en un artículo que escribí en ese momento y que nunca llegó a publicarse, nuestras conversaciones eran eternas; el tiempo con él fluía rápidamente. En ese artículo también recuerdo una anécdota muy cómica. En una cena, en la que él había preparado una pierna de cordero, me dijo:

—Le quiero comprar uno de los cuadros que le vendí. Tiene un mal cuadro en el revés del lienzo.

—No lo vendo —le contesté.

—Entonces se lo cambio por una obra reciente.

—No lo cambio —le respondí.

—Bueno —agregó con esa gracia de los grandes tímidos— entonces compre un tarro de pintura negra y un pincel, y tape el malo.

—Voy a ver si puedo —fue mi respuesta.

Esos dos trabajos todavía me acompañan. Los tengo hace más de cuarenta años: el bueno mirando la luz, y el menos bueno, la pared.

En mi archivo también guardo tres cartas de esa época que coincidentalmente tienen una gran coherencia entre sí. Dos son de Luis y la otra es de Damián.

La última carta que quiero leer aquí data más o menos de 1995. Yo había conocido a Damián en 1965 y para ese momento lo quería muchísimo. Yo lo había vuelto a ver en Buenos Aires. Ahora no estoy segura si esa fue la última vez que nos vimos o si lo volví a ver en París, antes de su muerte. De lo que sí tengo certeza es que ya andaba muy enfermo de la cadera. Esa vez, mientras Darío asistía a las reuniones de ILAFA, visité la casa de su hermano que quedaba en Caballito. Como yo estaba hospedada en La Recoleta, el viaje fue larguísimo, pero muy agradable. Damián no paró de hablar de los amigos comunes y de sus proyectos. Al llegar, su hermano me atendió muy especialmente, incluso yo diría que dulcemente. En algún momento, cuando Damián se retiró a la cocina o al baño, me dijo:

—Doña Emma, yo sé que Damián la aprecia a usted muchísimo y le voy a pedir un favor enorme en nombre de ese aprecio. Discúlpeme de antemano si la molesto. Yo quiero que usted le proponga que regrese a la Argentina. Él ya no está en edad de vivir solo y menos estando tan enfermo.

Estas palabras, luego, me parecieron premonitorias, porque Damián murió solo en París. Como conté, se cayó saliendo de una estación del metro. El golpe que se dio en la cabeza lo dejó agonizante. Murió unos días después en el hospital. Su muerte me dejó desolada. En algún sentido, sentí que un gran capítulo de mi vida se cerraba con su desaparición...

Paris, 4 de enero.

Querida Ema:

Ante todo le quiero desear feliz año y un invierno ojalá no tan frío como el que estamos teniendo en Paris.

Al tiempo con ésta carta le mando las diapositivas de que hablamos hablado. Perdóneme la demora, pero es que estaba esperando que me entregaran las de mis últimos cuadros. También le mando naturalmente el curriculum vitae que me pedía.

Me pongo entonces en sus manos para lo que en Bruselas pueda resultar. No es que tenga muchas esperanzas. Como se dará cuenta al ver las fotografías mis cuadros se están volviendo cada vez más obscenos (eso dicen) y me parece difícil que las galerías se interesen. De todas maneras uno nunca sabe; y no sabe tampoco como le agradezco el que se interese y trate de ayudarme.

En cuanto a cuadros se refiere desgraciadamente no tengo casi nada en éste momento, pues lo poco bueno que tenía se fué para Lima y para Montevideo. Lo de Montevideo no volverá pues me dieron un premio, y lo de Lima tampoco porque Gloria Zea me lo pidió para el Museo de Bogotá, y nadie tiene la fuerza para decirle no a una sonrisa de Gloria Zea. Yo creo sin embargo que de aquí a unos tres meses ya podría tener algo presentable. (Confianto en la musa naturalmente)

Y eso es todo por el momento. Por favor cuideme mucho mis fotografías porque hay muchas que son únicas y los cuadros ya han desaparecido.

Nos deseo a ambos grandes triunfos en Bruselas para éste nuevo año que empieza, y por ahora reciba un gran abrazo de

Luis Caballero.

Paris, 1 de febrero.

Se acabó febrero y no vino usted a París. Espero verla éste mes y que podamos hablar tranquilamente.

Si no le había contestado antes era porque VERDADERAMENTE no había tenido tiempo. No se si usted sabe que para ganar mi sustento yo trabajo en la T.Y. francesa, y que cuando ~~xxxxxxx~~ trabajo me toca hacerlo sin descanso.... En fin, ya estoy libre de nuevo, y me precipito a enviarle los datos que me pedía.

Los cuadros son grandes. Cada uno mide dos metros de altura, y a veces van en series como se puede ver en las diapositivas. Los dibujos pueden ser de 100x70 (los en color) o de 70x50 (los en blanco y negro, pero no se si le envié fotos de esos)

En cuanto a precios se refiere pues francamente no se. No se cuales sean los precios en Bélgica y no creo que los precios bogotanos puedan servir de guía. En Bogotá se vende demasiado caro, y además mi posición allá no es la misma que aquí (desgraciadamente)

que le parecería 100 dólares por los chiquitos; 150 por los grandes, y unos 500 por los cuadros, (que de todas maneras son invendibles)?,

Vino a visitarme su amigo Bayón. Le gustó mucho lo que hago (o al menos eso dijo) y me pareció muy simpático. La que si no apareció nunca fué la señora de la galería Maya. No se si fué que no vino, o que trató de llamarme y no me encontró por estar yo trabajando.

Eso es todo por el momento. Espero verla pronto en París. Mientras tanto reciba un abrazo de

Luis Caballero

Carta de Luis Caballero

París, 19 de enero 1971

Querida Emma:

Ayer estuve a ver a Caballero. Aproveché de ir con Hernán Vieco, el arquitecto, amigo de hace mil años y que está por un tiempo en París. Mejor así, ya que el pintor pese a sus bigotazos es la timidez en persona. Me gustó mucho lo que está haciendo: dibuja como un ángel y con su dosis de brutalidad sexual y estilización art nouveau, más una evidente influencia de Matta creo que puede encontrar marchand y tener éxito aquí o en cualquier parte. Como le interesa también hacer cine he quedado en ponerlo en contacto con gentes del oficio.

Si encuentras la galería en Bruselas que se anime a exponer esos hombres y mujeres con todos sus atributos y - lo que es más - ejerciéndolos, estoy persuadido de que el muchacho tiene calidad. Le falta quizá todavía drama y se notan un poco las influencias pero los dibujos - más que los cuadros terminados - tienen una gran frescura y están "vistos" como grandes arabescos que no tienen nada de pornográfico sino una cierta pureza... como el propio autor. En una palabra: me parece que vale la pena molestarle por él y ayudarlo. Está en su rincón y cree que lo que hace no le interesa a nadie. Traté de persuadirlo de todo lo contrario.

Otra cosa. Te cambio joven por joven. En Navidad conocí en Roma por intermedio de un escritor argentino a un muchacho italiano el Dr. Paolo Ranuzzi, economista que va a trabajar en el Marché Commun. Debe tener treinta años, es tímido, fino, habla perfecto inglés y francés (estudió en Harvard o cosa así). Le hablé de Uds. como de buenos amigos y tiene que buscar todo: desde casa hasta novia. Llega a fin de mes y te llamará por teléfono. Espero que lo puedas ayudar en algo o, al menos, presentarle gente "potable". Hemos pensado con Caballero que tienes que venir pronto a hacernos una visita, ver galerías, etc. Un abrazo de

Damián

París, 22 de abril 1987

Querida Emma:

Carta breve pero espero que informativa. Un día recibí un largo sobre con letra del "Sagrado Corazón" - quiero decir colegio caro de monjas - y te juro que adiviné que era tuya. No te voy a hacer la fácil crítica (más o menos marxista) de acusarte de ser una gran burguesa... te lo cuento como simple anécdota.

Para variar estoy trabajando mucho. De repente - a la vejez - empiezan a descubrirme y yo, como las mujeres fáciles, no sé decir que no. Primero fue un encantador arqueólogo español que me pidió un folleto de 70 pgs. sobre México (del colonial a nuestros días: arquitectura, pintura, escultura). Dije que si hace dos meses y todavía estoy en la página 10...y ni siquiera la definitiva. Muy difícil resumir, sobre todo haciendo "pasar ideas" como un largo ensayo que es lo que el editor y yo queremos. Se publicarán 66 fascículos ~~en~~ con todos los temas de todas las regiones: manera muy hábil de radiografiar nuestra América Latina con motivo del Vº Centenario. Luego esos fascículos irán encuadrados en una serie de tomos. El proyecto es, en realidad, muy interesante. No sé quién se ocupa de la región a la que pertenece Colombia, en general quieren que lo hagan españoles (ya me imagino a Santiago Sebastián revolviendo con lujuria la iconología del último santo de santería...)

Apenas recibido ese pedido tuve otro de Macmillan, la gran casa inglesa, la que emprende un Diccionario enciclopédico de arte en 33 volúmenes. En una carta me pedían tantas cosas juntas que le dije que, si me pagaban el viaje y un hotel corriente por unos días, les pasaba toda la información requerida. Se quedaron patidifusos de ver mi rapidez y buena voluntad: no llegaba la sangre al río, todavía está eligiendo a los artistas que figurarán y a quienes deben escribir sobre ellos. Me anoté también como ensayista de temas grandes y de responsabilidad, estoy literalmente harto de escribir libros de historia.

Mi salud pasable, con la cadera más o menos dolorosa. El 6 de mayo veo en el Hospital Cochin a un famoso cirujano de la especialidad, veremos qué me dice. Mientras tanto me voy - en tren - con amigos argentinos que quiero mucho - por una semanita a Italia. Pasaré día y medio en Roma y el resto en Nápoles adonde hace mucho que no voy. Basta de lata: escribe y cuenta.

Grandes abrazos de *Damián*

¡ Ah! Fue olvidada. Ya sabes que Damián Morales se está muriendo de cáncer. No veo posibilidad de comprar obra de él como nos van a traer de Aberbach, la Galena de Madison Avenue. Sorry!

La reinención del Museo Nacional de Colombia

Regresé a Colombia a finales de 1971, después de cuatro años de vivir fuera del país. Vine a divorciarme y a retomar mi vida, que no tenía ni idea para dónde iba. Al iniciar 1972, el doctor Roberto Arenas Bonilla, quien había sido decano de la Facultad de Economía de la Universidad Nacional de Colombia, me invitó a hacer parte del equipo del Departamento Administrativo de Planeación Nacional, en el Fondo Nacional de Proyectos de Desarrollo (Fonade). Él recordaba la labor que yo había realizado cuando trabajé en relaciones públicas y publicaciones de la Universidad Nacional de Colombia. En ese entonces, yo había diseñado un catálogo para la Facultad de Economía en el que se me ocurrió introducir como eje del diseño unas fotografías de uno de los primeros computadores que había importado la Universidad. A él nunca se le olvidó ese catálogo. Entonces empecé a trabajar en Fonade como jefa de divulgación. Y una de las tareas más significativas que realicé allí fue la distribución del libro *Las cuatro estrategias*, que se publicó ese año, y que divulgó las bases, entre otras cosas, del sistema que originó las corporaciones de ahorro y vivienda, con base en lo que se llamó unidad de poder adquisitivo constante (UPAC).

En Planeación Nacional también conocí al profesor Lauchlin Currie. Traduje uno de sus libros: *Ciudades dentro de las ciudades*. Yo tenía referencias suyas porque papá lo mencionaba constantemente. Currie vino por primera vez a Colombia —si no estoy mal— al final de la década de los cuarenta, dentro de una misión económica del Banco Mundial. Él era de origen canadiense y vivió aquí muchísimos años, incluso se casó con una colombiana. Era uno de los grandes economistas de la época: uno de los genios de lo que entonces se empezó a llamar *economía del desarrollo*. Todavía guardo una pequeña carta de reconocimiento que me envió muchos años después:

Yo trabajé en el cargo de jefe de divulgación de Fonade desde el 1 de marzo de 1972 hasta el 15 de septiembre de 1974. No recuerdo con precisión cuándo me notificaron que el doctor Alfonso López Michelsen, que había sido electo presidente de la República, me quería nombrar directora del Museo Nacional de Colombia. Lo que sí recuerdo es que Gloria Zea, en ese entonces directora del Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), fue quien llamó a darme la noticia. Yo había conocido al doctor López hacía mucho tiempo. Papá había sido dos veces ministro del doctor López Pumarejo, su padre. Incluso el mismo doctor López Michelsen recuerda en uno de sus libros, *Los últimos días de López*, una anécdota que revela la cercanía de nuestros padres. Él cuenta que el doctor López Pumarejo, estando en Nueva York, fue a comer a casa de papá y mamá. Después de una cena muy animada, el doctor López se fue pero nunca llegó a su hotel. Se perdió durante varias horas. Papá y mamá salieron enloquecidos a buscarlo por toda la ciudad. El doctor López en ese entonces ya estaba enfermo. Afortunadamente todo terminó bien, porque lo encontraron en una droguería adonde se había metido, porque se había sentido muy mal. Él murió dos años antes que mi padre, en 1959.

REPUBLICA DE COLOMBIA
DEPARTAMENTO NACIONAL
DE PLANEACION

Al contestar cite este número
92

BOGOTÁ, D. E. September 4, 1979

Doña
EMMA ARAUJO DE VALLEJO
Calle 77 No. 9-87
Edificio Diditica
Ciudad.-

Cráin
Pluma
I. Cráin

Dear Emma Araujo de Vallejo :

Your very kind telegram was deeply appreciated. It recalled our most pleasant and profitable association and how long it has been since I have had the pleasure of seeing you. Do you recall our serious discussions over the design of the cover of the anonymous "Ciudades dentro de las Ciudades" ? I'm afraid that it was work in vain, but it was a lot of fun at the time.

Cordially,


Lauchlin Currie

LC/AdT.-

Carta Lauchlin Currie a Emma Araújo de Vallejo; 1979. Archivo Histórico de la Universidad Nacional de Colombia.

Mi nombramiento en Colcultura resultó muy complicado. En primer lugar, se tuvo que resolver el tema de mi salario. No recuerdo por qué ley, cuando a un empleado público se le trasladaba a otro cargo de mayor responsabilidad, no se le podía desmejorar su salario. En Fonade, yo ganaba siete mil pesos de la época. El único cargo en Colcultura que yo podía asumir en ese momento, en esas condiciones, era la jefatura de la División de Personal, que tenía asignados once mil pesos. Por otra parte, estaba la renuncia de Teresa Cuervo Borda, quien para ese entonces dirigía el Museo. Como ella había sido nombrada por el presidente de la República, no podía renunciarle sino al mismo presidente. Todo esto suena hoy muy bachué, pero fue así. Ella no podía presentarle renuncia ni al ministro de Educación ni a la directora de Colcultura, sino directamente al presidente. Entonces mientras se resolvían todos esos problemas, yo me desempeñé como jefe de personal de Colcultura durante unos tres meses.

Yo conocí a Teresa Cuervo Borda toda mi vida, pues era prima segunda de mamá. Ella tenía dos hermanas. Las tres que eran totalmente conservadoras. Teresa, en especial, era todo un personaje: muy inteligente, muy avanzada para su época. Para ese momento, tenía 86 años y seguía siendo adorable, muy educada, queridísima. Le gustaban las galleticas, tomar vodka en pocillo y las antigüedades; sobre todo las antigüedades orientales. Su casa estaba llena de pagodas, de pocillos traídos del Japón, de cosas de ese tipo traídas de todo Oriente. ¡Era una belleza de mujer! Cuando papá fue ministro de Educación, al iniciar los años cuarenta, la había nombrado directora de la División de Museos. Y desde aquel entonces trabajó vinculada a los museos. Yo le guardo un respeto infinito. Ella adoraba el Museo Nacional.

Durante los tres meses que duró solucionándose el asunto de mi nombramiento, yo fui al Museo todas las tardes y repetidas veces me contó cómo se quedaron preparados la recepción y el bufé planeados para la reinauguración del Museo, programada dentro de los eventos que hacían parte de la Conferencia Panamericana, el 9 de abril de 1948.

El Museo que yo encontré era rarísimo. No es que fuera desordenado; Teresa lo mantenía como una tacita de plata. Sin la menor duda, ella había trabajado muy duro para protegerlo de la indiferencia del gobierno. Tampoco era que el mobiliario fuera viejo o anacrónico, ni que las colecciones estuvieran descuidadas. ¡Para nada! Teresa tenía esa cualidad fundamental de todos los que trabajamos en museos: era cuidadosísima. El problema es que todo estaba expuesto y que nadie visitaba el Museo. En una pared podían haber colgados veinte cuadros unos dispuestos sobre otros; en otra pared, se podía repetir la misma situación. Junto podría haber una vitrina con veinte abanicos. Más allá cuatro camas, dentro de las cuales estaba la del virrey no sé qué. Mientras las salas estaban atiborradas de objetos, el museo se la pasaba vacío. Tampoco encontré un letrado que pudiera guiar a los visitantes sobre los contenidos de la exposición. Aunque los estudiantes de los colegios oficiales eventualmente iban, su visita era caótica. Como no existían los guías y la información escrita era prácticamente inexistente, ellos se aburrían o empezaban a correr por todos lados, mientras sus profesores se desentendían de todo. Sin duda, se trataba de un museo de otra época.

Ahora recuerdo una anécdota que revela de forma muy precisa algunos de los criterios con los que Teresa pensaba y dirigía el Museo. En alguna de las visitas que

En el Museo Nacional:

Renuncia Teresa Cuervo; la reemplaza Emma Araújo

Después de 28 años de servicio renunció a la dirección del Museo Nacional, doña Teresa Cuervo Borda, en carta dirigida al Presidente Alfonso López Michelsen.

Doña Teresa fue nombrada directora del Museo en 1946. Y a su labor tenaz y autorizada se debe la recopilación, catalogación y exhibición permanente de la mayor parte del patrimonio histórico y artístico del país.

En su carta de renuncia dice:

"Por haber sido nombrada por decreto presidencial me permito presentar hoy ante vuestra excelencia renuncia de mi cargo de directora del Museo Nacional.

En el año 1942 fui nombrada directora del Museo de Arte Colonial y posteriormente en el año 1946, directora del Museo Nacional, para reconstruirlo e instalarlo decorosamente; de ese entonces hasta hoy creo haber cumplido la misión que se me encomendó y como colombiana y como mujer me siento orgullosa de haber dejado una obra de gran valor histórico para la patria y para sus ciudadanos.

Copia de esta carta envié a la señora Gloria Zea de Uribe, directora del Instituto Colombiano de Cultura, del cual depende este museo.

Con sentimientos de la más alta consideración, soy de vuestra excelencia, servidora y amiga,

Teresa Cuervo Borda.
Directora".

En su carta de respuesta, el Presidente López Michelsen, elogió los logros de doña Teresa y le solicita un retiro menos definitivo de su labor cultural, en los siguientes términos:

"Disculpe que por las circunstancias excepcionales que ha atravesado este gobierno solamente hasta ahora dé respuesta a su carta del 23 de septiembre del corriente año. Usted sabe el aprecio que le profeso y cómo me contraría que por un retardo involuntario, pueda aparecer como una deserción de mi parte el no haber dado respuesta oportuna a su comunicación.

Cuando tuve la fortuna, como canciller de la República, de condecorarla a nombre del gobierno nacional, aproveché la oportunidad para hacer un reconocimiento de su labor al frente del Museo de Arte Colonial y actualmente de directora del Museo Nacional. Con razón dice usted que cree haber cumplido la misión que se le encomendó y como colombiana y como mujer se siente orgullosa del legado que deja a sus conciudadanos. Las anteriores expresiones, que comparto totalmente me dejan la impresión de que usted da por terminada su labor y aspire a una vida más tranquila y sosegada. Me permito sugerirle, en consecuencia, de acuerdo con doña Gloria Zea de Uri-

be, directora del Instituto Colombiano de Cultura, la creación de una Presidencia Honoraria del Museo Nacional, que le permita supervigilar la rutina diaria, designando como directora del Museo a una persona de su confianza. La institución, en cierto modo, su criatura y no quisiéramos que, por ningún motivo, usted se desprendiera definitivamente de ella privándola de la inspiración que le ha permitido alcanzar el lugar que ocupa en la cultura colombiana.

Con sentimientos de la más alta consideración, me es grato repetirme.

Alfonso López Michelsen".
Nueva Directora

Doña Gloria Zea de Uribe, directora del Instituto Colombiano de Cultura informa que, sucederá a doña Teresa Cuervo Borda como directora del Museo Nacional, doña Emma Araújo, especializada en humanidades y Bellas Artes en varios institutos europeos, y alumna titular de la Escuela de Altos Estudios en la Sorbona. Doña Emma Araújo es hija del doctor Alfonso Araújo quien, como ministro de Educación encomendó a doña Teresa Cuervo Borda, la dirección del Museo Nacional, de la cual se retiró rodeada de la gratitud y el afecto de un país que valora su ardua y significativa labor en favor de la clarificación histórica y la definición artística de nuestra cultura.



Emma Araújo



Teresa Cuervo

Tomado de El Tiempo. Bogotá, jueves 5 de diciembre de 1974, última C.

realicé antes de que se formalizara mi nombramiento, le pregunté por qué no había ningún objeto o pasaje que aludiera a Gustavo Rojas Pinilla, y ella me contestó:

—Mijita, es que el general es muy lobo.

Por otra parte, estaba la colección. La gente donaba cosas y Teresa las exponía todas con muy buena voluntad, pero no existía un criterio claro para conformarla. Muchos de estos objetos, por este motivo, tenían una autenticidad muy dudosa. Por ejemplo, los uniformes de Bolívar y Santander siempre nos plantearon problemas muy complejos. El doctor Ulrich Löber, uno de los primeros museólogos profesionales que visitó el país precisamente para asesorar el proceso de reorganización del Museo, propuso que los expusiéramos en unos maniqués. Cuando ordenamos la realización de los dichosos maniqués, resulta que no llegaban ni a la talla ocho. O Bolívar y Santander habían sido hombres muy pequeños o se trataba de otra clase de objetos. Entonces resolvimos mostrarlos de otra manera, porque los maniqués habrían resultado del tamaño de un niño de nueve o diez años. También estaban los pañuelitos, los dichosos abanicos, las capas. El museo estaba lleno de esa clase de objetos y no sabíamos qué hacer con ellos. No se podían dar de baja, pero tampoco se podían exponer. Allí apareció el problema de los depósitos.

Dentro de la intervención arquitectónica que se realizó al edificio y que fue coordinada por Dicken Castro y Ramiro Villegas, el ingeniero que lo asesoró en el proceso, además de eliminar todos las molduras que decoraban el edificio —y que fueron dispuestas en la intervención que se realizó durante la administración de Teresa Cuervo— y dejar las vigas originales a la vista, también construimos las primeras reservas o depósitos para las colecciones del Museo. Dispusimos dos falsos muros y recortamos dos de las salas, configurando dos espacios que nos permitieron guardar en unas condiciones relativas de seguridad ambiental las piezas que no se seleccionaron para la exposición permanente.

Primero me di a la tarea de recorrer con minucia la exposición permanente que había dejado Teresa. Hay que recordar que en el primer piso estaban ubicadas las colecciones de arqueología. Por su parte, la exposición permanente de Teresa estaba ubicada en el segundo y tercer pisos, y estaba estructurada de la siguiente manera: Sala de Banderas, Salón de la Conquista y Colonia, Sala de la Independencia, Salón de los Presidentes, Salón Eduardo Santos, Salón Torres Méndez, Salón Laureano Gómez, Salón de Pintura Internacional y Sala de Pintores Colombianos. Hay que entender que en ese tiempo no se tenía ninguna claridad sobre las colecciones del Museo, y solo hasta 1975, cuando inicié mi trabajo, tuve conciencia sobre el perfil que este debía de tener. Es en ese contexto cuando se resuelve hacer del museo el museo nacional de la historia de Colombia.

Ahora recuerdo que en la Sala de Pintores Colombianos uno podía encontrar a Jesús María Zamora al lado de Jesús María Zamora, al lado de González Camargo, al lado de Borrero Álvarez, al lado de Ricardo Gómez Campuzano, sin ninguna organización desde el punto de vista cronológico o plástico. Yo no pude inferir el criterio de Teresa. A mí me pareció que los cuadros estaban expuestos tal y como están colgados en la casa de cualquier persona.

Muy pronto me di cuenta de que la tarea de reorganización del Museo era monumental, y que me superaba del todo. Yo apenas si conocía superficialmente la historia del país, y



Emma Araujo de Vallejo en el jardín del Museo Nacional de Colombia. Foto Hernán Díaz; 1978. Archivo Emma Araujo de Vallejo.

en materia de artes plásticas, solo conocía el arte contemporáneo. Así que con el apoyo de Gloria Zea y del maestro Carlos Rojas, para ese momento jefe de la Dirección de Museos de Colcultura, me di a la tarea de convocar y poner en funcionamiento tres juntas: una relativa a los problemas arquitectónicos del edificio, y otras dos, historia y artes plásticas, relativas al estudio y organización de la colección. Por otra parte, gracias a un convenio que tenía el gobierno colombiano con el alemán, contacté y traje al país al doctor Ulrich Löber, que nos visitó varias veces y me ayudó intensa y muy lúcidamente. Yo no podía desbaratar así no más un museo que no había sido tocado en más de dos décadas. Para mí era claro que la responsabilidad de hacer un nuevo museo debía ser colectiva; solo el hecho de que contenía la historia del país, la historia del arte nacional, hacía que la tarea fuera monumental y de una responsabilidad sin igual.

Entonces presenté a Gloria y a Carlos la lista de expertos que había elaborado, y ellos me apoyaron inmediatamente. Para la Junta de Artes Plásticas convoqué a Eugenio Barney-Cabrera, Luis Alberto Acuña, Francisco Gil Tovar, Eduardo Serrano, Dicken Castro y Beatriz González. Para la Junta de Historia convoqué a Pilar Moreno de Ángel, Gabriel Giraldo Jaramillo, Eduardo Santa, Horacio Rodríguez Plata, José María de Mier, Alberto Lee López, Guillermo Hernández de Alba y al general Jaime Durán Pombo. Por su parte, la Junta de Arquitectura estaba conformada por Dicken Castro, Jacques Mosseri y Ramiro Villegas, como ya dije, el ingeniero que coordinó la intervención del edificio. Esta última junta trabajó en dos frentes: en la intervención del edificio y en lo que hoy llamaríamos museografía. El diseño museográfico, entonces, quedó a cargo de Jacques y de un joven arquitecto, que trabajaba en la empresa que Dicken y Jacques tenían: me refiero a Carlos Niño, que en ese momento estaba comenzando su carrera. El asesor global del proyecto fue el doctor Ulrich Löber.

Las tareas que emprendimos fueron enormes. En primer lugar, nos propusimos conocer la colección e irla clasificando y organizando. Para ilustrar la forma como funcionábamos, doy un ejemplo: yo presentaba a los miembros de las juntas de Arte e Historia, por decir alguna cosa, el cuadro *Por las velas, el pan y el chocolate* de Epifanio Garay, que se adquirió durante mi administración; luego de la discusión sobre su valor artístico y patrimonial, determinábamos a qué sala debía ir. Seguíamos, por decir otra cosa, con *La muerte del general Santander*, de Luis García Hevia. Con la asesoría de los expertos de la juntas también me di a la tarea de conseguir otras obras que nos parecían importantes. Por ejemplo, durante mi administración, el Banco de Bogotá y el Banco de la República entregaron al Museo dos de las *Batallas* de José María Espinosa. Cuando yo comencé el Museo solo tenía tres.

Por otra parte, estaba la organización de la exposición permanente. No se crea que en aquella época teníamos tanta conciencia sobre lo que estábamos haciendo. En ese momento ni siquiera se usaba el término *curaduría*. Todo era muy artesanal. En eso, la ayuda de Ulrich fue fundamental. Aunque era un hombre joven, no solo se había formado como museólogo, sino que estaba trabajando en uno de los museos más importantes de Alemania: el Landesmuseum Koblenz.

Después de debatir varias sesiones, con los miembros de las juntas, decidimos organizar la exposición permanente como un gran libro de historia de Colombia, que



Rotonda del tercer piso del Museo Nacional de Colombia. Foto Ernesto Mandowsky; ca. 1949. Archivo Museo Nacional de Colombia, reg. 4399.



Salón de la Gran Colombia del Museo Nacional de Colombia. Foto Ernesto Mandowsky; ca. 1949. Archivo Museo Nacional de Colombia, reg. 4385. Foto Museo Nacional de Colombia / Ángela Gómez Cely.

debía leerse a partir de las siguientes secciones, ubicadas todas en el segundo y tercer pisos del Museo:

Sala Fundadores de la República

Sala de la Colonia

Sala de la Independencia

Sala de la República

Sala Teresa Cuervo Borda

Sala Alberto Urdaneta

Rotonda y

Sala de Pintura Nacional

Aquellas obras y objetos que, al real saber y entender de los miembros de las juntas de Arte e Historia, reunían al mismo tiempo valores históricos, valores artísticos y valores plásticos, ocuparon un sitio especial dentro de la exposición permanente. El ejemplo perfecto es el cuadro de Luis García Hevia, que ya mencioné. Se trata de una obra de evidentes valores históricos: en él se representa la muerte de uno de los protagonistas de la Independencia; por otra parte, la figura de García Hevia es clave para la historia del arte del siglo XIX colombiano, y, claro, el cuadro mismo, su factura plástica, es muy significativa. Entonces, en las decisiones que tomábamos entraban en juego el concepto de los miembros de la Junta de Historia, el concepto de los miembros de la Junta de Artes Plásticas y mi manera de ver cada uno de los objetos de la colección. Cuando había un acuerdo unánime frente a los valores de alguna obra, esta pasaba a ocupar un sitio significativo dentro de la exposición. Cuadros como el de García Hevia o el retrato de Bolívar atribuido a Pedro José Figueroa, cuyos valores eran indiscutibles para los miembros de las dos juntas, pasaron a ocupar un puesto dentro de la Sala Fundadores de la República, donde propuse reunir los objetos y obras históricos más valiosos de las colecciones del museo: la prensa de Antonio Nariño, la corona de Bolívar, las cinco *Batallas* de José María Espinosa, el manuscrito del himno nacional, entre otras cosas. Hoy, creo que esta sala fue mi mayor contribución a la estructura de la nueva exposición. Sin la menor duda, con los miembros de las juntas, allí ubicamos no solo los objetos más representativos de la historia del país, sino los más importantes de la colección desde el punto de vista histórico. Como el Museo Nacional debía ser montado como un museo histórico, mi misión como directora consistió en montar un museo emblemático de la nación.

En la rotonda del tercer piso, con Ulrich, ubicamos los cuadros más valiosos. Allí quedaron colgados: *La playa de Macuto*, de Andrés de Santamaría, tal vez el mejor cuadro que tenía el Museo en ese momento; un cuadro de Alejandro Obregón, que si no estoy mal en aquella época llevaba el título de *Primavera* y que hoy se llama *Máscaras*. Allí también ubicamos un cuadro de gran formato de Luis Alberto Acuña, otro de Miguel Díaz Vargas y un cuadro de Gregorio Vásquez, que me prestó el Museo Colonial.

Ahora recuerdo una anécdota que evidencia con toda claridad el talante del ejercicio que realizamos. Al final, cuando las intervenciones que Dicken y su equipo ya estaban realizadas, con Uli nos paramos en la rotonda del tercer piso. Allí nos quedamos en silencio

un buen rato. Los dos sentíamos que debíamos dejar el museo vacío. Estábamos de acuerdo en que era una lástima tener que llenar el museo con las obras de los Bachúes o de Díaz Vargas. Ya lo dije: el único cuadro que realmente era digno de estar en ese espacio era *La playa de Macuto*. El resto, ni siquiera el de Gregorio Vásquez que tenía el Museo por esa época, era lo suficientemente bueno para ser colgado allí. Entonces se nos ocurrió, en broma, renombrar el museo como *museo vacío*. La gente vendría solo a ver la belleza de edificio que es la sede del museo y nada más.

Cuando Marta Traba y yo trabajamos hombro a hombro en los montajes del Museo de Arte Moderno en la Universidad Nacional de Colombia, ya nos habíamos planteado una serie de problemas clave para las tareas que yo estaba emprendiendo en el Museo Nacional: ¿qué quiere decir un cuadro? Según eso, ¿cómo se debe colgar? ¿Al lado de cuál otro se debe montar? ¿Cómo lo va a ver el público? Y ¿la escultura? ¿Cómo se la debe ubicar en el espacio? Pero, sobre todo, nos habíamos preguntado por los valores plásticos. Y esos eran los que campeaban por su ausencia en la colección del Museo. De esta manera, mi museo fue muy criticado, por ser un museo “muy desocupado”; pero eso fue el resultado de mis estudios con Francastel en Francia y de mi trabajo con Löber. Para nosotros estaba claro que el espectador aprendería muchísimo más con dos cuadros buenos que con veinte malos. Sé que esta forma tan radical de pensar la curaduría de esa exposición luego me trajo muchos problemas. Yo, por ejemplo, tenía claro que los cuadros de Gonzalo Ariza debían guardarse para ser utilizados en las exposiciones temporales; lo mismo pensé de las obras de Santiago Martínez Delgado, y de tantos otros artistas amigos de Teresa Cuervo y, por tanto, privilegiados durante su dirección.

La siguiente es una anécdota que ilustra muy bien el rasero que utilizamos con Uli y los miembros de las juntas para configurar esa exposición. Una tarde, en el tercer o cuarto viaje que él realizó, me preguntó:

—¿Emma, usted ya me tiene confianza?

—¡Pero, claro! ¿Cómo no le voy a tener confianza? —le contesté sorprendida.

—Entonces muéstreme las obras maestras que van a ser exhibidas.

—¡Pero si usted ya vio todo! —le dije aún más sorprendida.

—No, Emma, yo quiero ver las obras maestras que usted va a exponer cuando se inaugure el Museo. ¿No las tiene guardadas en los depósitos?

—Le insisto: usted ya vio todo. Yo no tengo nada escondido —entonces él se quedó verde.

Hacerle entender que no había tales depósitos y que no había tales obras maestras fue muy cómico. Para él ya había sido muy difícil comprender que el equipo humano del “Museo Nacional de Colombia” se reducía a la directora, su secretaria, seis o siete mujeres vigilantes de edad avanzada que a las once de la mañana tomaban sagradamente sus medias nuevas. Allí nació la idea del museo vacío. Yo creo que fue en ese momento cuando él comprendió el verdadero reto que teníamos entre las manos. Insisto: uno de los grandes problemas que enfrentamos eran las colecciones del museo, su enorme pobreza no solo desde el punto de vista plástico sino histórico.

Pero las dificultades no solo se redujeron al estudio y montaje de la nueva exposición permanente. El montaje que había dejado Teresa era otro de los grandes retos. Como dije,

yo no podía desocupar las salas del museo así no más. Si los artistas que tradicionalmente habían visto sus trabajos expuestos en esos espacios presentaban una gran resistencia, la memoria de los políticos implicaba otro gran problema. En este sentido, la Sala Laureano Gómez es un ejemplo sin igual. Teresa, que era una laureanista furibunda, había montado esa sala con el escritorio del líder conservador, tres de sus sobretodos, algunas condecoraciones y una copia del Pacto de Benidorm. Después de echarle mucha cabeza se me ocurrió llamar a sus hijos, Álvaro y Enrique Gómez Hurtado. Los invité a que visitaran el Museo y me contaran qué significaba para ellos ese montaje y, sobre todo, les insistí que me explicaran qué podía significar para el público visitante.

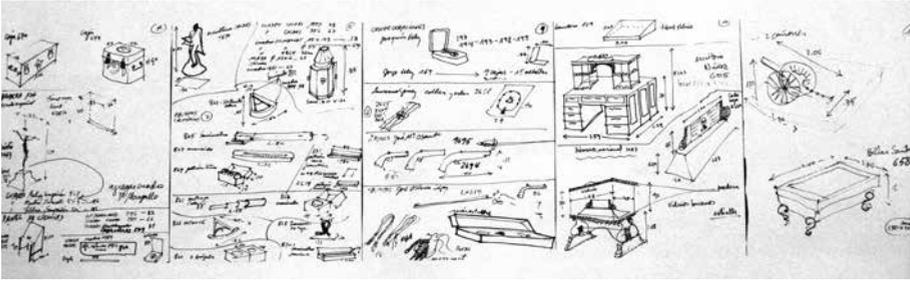
Durante su visita al museo, uno de ellos me dijo:

—Quita todo, particularmente los abrigos viejos de papá. Del escritorio, ni hablemos. No tiene ningún valor. Y las condecoraciones, las tiene todo el mundo.

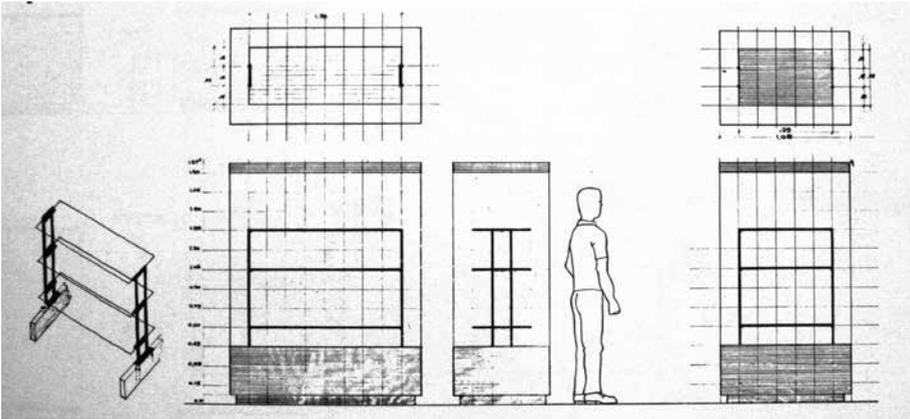
Así se desmontó la Sala Laureano Gómez. Para completar esta labor, también guardé los peores retratos de algunos de los presidentes. Ahora recuerdo el del presidente José Ignacio de Márquez: es un verdadero horror. Para remplazar estas imágenes, Colcultura contrató al fotógrafo Hernán Díaz, que me estimaba muchísimo, y con él nos dimos a la tarea de buscar en los libros de historia cuanta fotografía nos pudiera servir, que luego se reprodujeron en un formato ampliado. Así mismo, con la ayuda de los miembros de las juntas, se redactaron unos textos que abrían cada una de las salas. En aquel entonces me empecé a obsesionar con el tema de la comprensión de las exposiciones por parte del público visitante. ¿Cuál era la idea? Que el niño entrara, subiera por las escaleras y al salir de la Sala de la Colonia o de la Sala Fundadores de la República entendiera lo que había visto. Mi idea fija era que los niños o los adultos entendieran qué estaban viendo dentro de la exposición. En ese intento, por ejemplo, con la ayuda de un cartógrafo de la Academia de Historia, hicimos varios mapas para explicar la Guerra de los Mil Días. Esa fue una tarea muy importante: hacer del museo un espacio didáctico, pedagógico.

Toda esta labor vino a completarse con el diseño del mobiliario museográfico. Ese fue un trabajo impresionante que, sin la menor duda, Jacques Mosseri y Carlos Niño asumieron con gran lucidez. Sé que Jacques y Carlos guardan en sus archivos no solo los planos del montaje sino, incluso, los diseños de algunos de los muebles que se hicieron para aquella exposición. Recuerdo que las vitrinas permitían a todos los espectadores, especialmente a los niños más pequeños, ver los objetos sin dificultad. Creo que ellos, además de construir un mobiliario coherente con la austeridad y elegancia del edificio, atendieron mi preocupación por el espectador. Jacques y Carlos, con indudable talento, resolvieron todos los problemas que les presentaban las piezas de la colección. Para algunas, en particular, diseñaron soportes en un material que en ese momento era toda una novedad: el acrílico. Hoy eso es de lo más común, pero en aquella época se trataba de una solución muy innovadora, sobre todo frente a los montajes de los museos históricos más tradicionales.

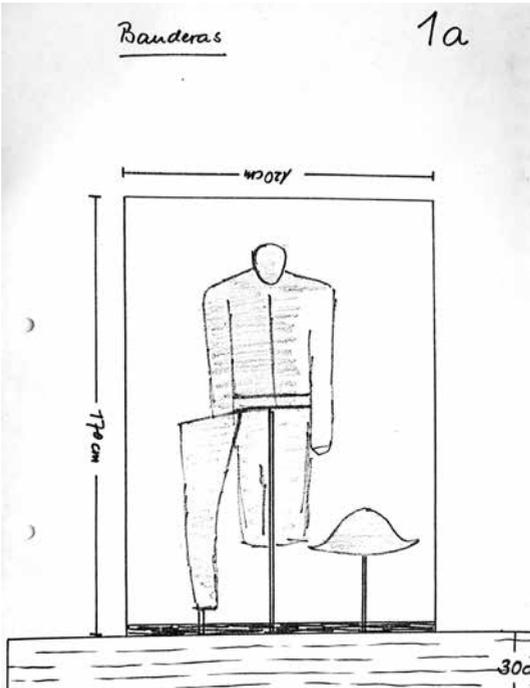
Mi museo, sí, tendía al vacío, pero también era visible, comprensible.



Dibujos realizados por Carlos Niño para el diseño del mobiliario museográfico de la exposición permanente del Museo Nacional de Colombia que se inauguró en agosto de 1978. Tomado de Revista Proa, Bogotá, n.º 280, p. 31.



Diseño de entrepauños y vitrinas del mobiliario museográfico diseñado por Jasques Mosseri y Carlos Niño para la exposición permanente del Museo Nacional de Colombia que se inauguró en agosto de 1978. Tomado de revista Proa, Bogotá, n.º 280, p. 31.



Boceto elaborado por Ulrich Löber para la exposición permanente del Museo Nacional de Colombia; 1976. Archivo Histórico de la Universidad Nacional de Colombia.

La construcción de un programa de exposiciones temporales

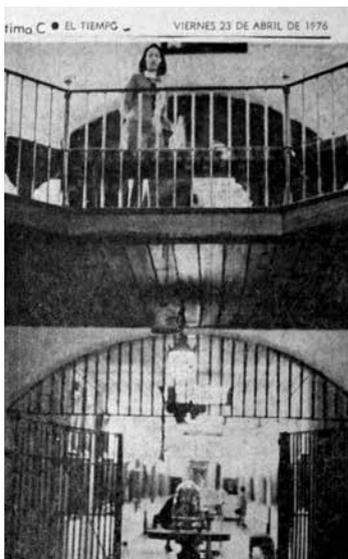
La primera exposición temporal que gestioné, en julio de 1975, unos meses después de posesionarme como directora del Museo Nacional de Colombia, estuvo dedicada a la obra de Ramón Torres Méndez. Este proyecto prácticamente fue obra del maestro Carlos Rojas, quien, como ya conté, en aquel momento era director de Museos en Colcultura. Su interés por Torres Méndez es el que nos llevó a organizar la exposición. El Museo posee una colección muy importante de sus dibujos, acuarelas y algunos óleos que, sin la menor duda, tiene un gran valor histórico y artístico. En ella mostramos, por otra parte, una de las obras más interesantes de Torres Méndez, que, si no estoy mal, todavía pertenece al Seminario Mayor de Bogotá. Se trata de un gran óleo que lleva por título *El torbellino a misa*. Yo creo que el general Durán Pombo me permitió acceder al cuadro, porque debía conocer al director del Seminario. Se trata de una obra magnífica, que en ese momento era totalmente desconocida. Así mismo, gracias a otros contactos, también pude conseguir otros trabajos que pertenecían a diferentes coleccionistas y que, creo, nunca más se volvieron a ver. Yo recuerdo que expusimos más de ochenta obras que conformaban un conjunto costumbrista sin igual en aquel momento.

El trabajo con Carlos fue muy intenso. Yo no hice otra cosa que discutir con él. Recuerdo que teníamos criterios muy diferentes sobre la disposición de los trabajos. Él era muy terco y tenía ciertas ideas fijas que muy difícilmente cambiaba. Sin embargo, recuerdo ese proyecto como un momento muy significativo dentro de mi carrera. Sin duda, el sentido artístico de Carlos, sus intereses como artista, me permitieron observar esos trabajos de un modo diferente. En esas discusiones, por otra parte, empezó a aparecer mi preocupación más explícita por el montaje y la educación del público. Carlos quería organizar la exposición de forma puramente estética; yo, por mi parte, ya empezaba a preocuparme por lo que el público estaba entendiendo, por lo que el público estaba viendo y, en ese sentido, quería una organización más histórica, que permitiera comprender la evolución del artista. Yo quería que el público comprendiera, y Carlos, que mirara.

—Que miren, que miren —decía con insistencia.

En el fondo no había un desacuerdo tan grande, porque mi formación francasteliana me permitía entender que la comprensión de la obra de arte empieza con la mirada, la mirada detenida, la mirada detallada, alimentada por el contexto histórico.

Sin duda, vale la pena volver sobre el texto que escribió Gloria Zea para introducir el catálogo de la muestra. En este se empieza a plantear la línea de acción que yo seguí con respecto a las exposiciones temporales mientras permanecí como directora del Museo Nacional de Colombia:



En la parte superior de la imagen se observa a Emma Araujo de Vallejo en la rotunda del tercer piso del Museo Nacional de Colombia; en la parte inferior, se observa la entrada a una de las salas del segundo piso, durante el proceso de "readecuación" de la exposición permanente de esta institución. Tomado de *El Tiempo*. Bogotá, viernes 23 de abril de 1976, última C. Foto Carlos Caicedo.



Alfonso López Michelsen, presidente de la República, descubre la placa conmemorativa de la reinauguración del Museo Nacional de Colombia. Foto anónima; agosto de 1978. Archivo Histórico de la Universidad Nacional de Colombia.



De izquierda a derecha: Gloria Zea, directora del Instituto Colombiano de Cultura; Cecilia Caballero de López, primera dama de la Nación; Alfonso López Michelsen, presidente de la República, y Emma Araujo de Vallejo, directora del Museo Nacional de Colombia. Atrás, entre Alfonso López Michelsen y Emma Araujo de Vallejo, Dicken Castro, arquitecto director del proyecto de intervención arquitectónica de la sede del Museo Nacional de Colombia. Anónimo; agosto de 1978. Archivo Histórico Universidad Nacional de Colombia.

El Instituto Colombiano de Cultura, en esta nueva etapa de labores, quiere, por una parte, otorgarle a los museos un carácter dinámico, de permanente renovación y actividad. Por otra parte, busca rescatar, y poner en conocimiento de las nuevas generaciones, toda una serie de obras y de creadores, que han sido preteridos o que permanecen, lamentablemente, olvidados. La exposición de Ramón Torres Méndez que se presenta en el Museo Nacional conjuga, admirablemente, estos dos propósitos. La vida y la trayectoria artística de Torres Méndez, su interés, tan auténtico, por los aspectos más cotidianos y populares de la vida colombiana, su capacidad para recrearlos y darnos de ellos una imagen todavía fresca y conmovedora, su mirada, aguda y certera, capaz de atrapar los detalles más ínfimos, los rasgos que de verdad caracterizan la idiosincrasia de un pueblo, hacen que esta magnífica oportunidad de volvernos a acercar a un trabajo de primer orden, tanto en sus láminas de costumbres como en sus retratos, constituya el cumplimiento de estos dos objetivos; que la gente adquiera cabal conciencia de su pasado artístico y que comprenda como nuestra herencia está viva y es capaz de revelarnos, aun, aspectos nuestros, de capital importancia. (Zea 1975)

En ese catálogo logré reunir uno de los primeros textos que se escribieron sobre Torres Méndez, publicado por José Belver en el *Papel Periódico Ilustrado*, en 1887; el fragmento que Gabriel Giraldo Jaramillo dedicó al artista dentro de su libro *La miniatura en Colombia* y un texto expresamente solicitado a Eduardo Serrano. Por otra parte, también publicamos la primera recopilación bibliográfica sobre el artista. Para el tipo de catálogos que se hacían en la época, este fue todo un lujo editorial.

Después de la exposición dedicada a Torres Méndez, vino *Próceres y batallas*. Una muestra que curamos conjuntamente con Nohra Haime y el general Jaime Durán Pombo, a quien ya he mencionado en repetidas ocasiones. Él era esposo de una prima; entonces, por tener una gran cercanía personal, sabía que era un gran conocedor de la historia de la Independencia. Él era miembro de la Academia de Historia y, en este sentido, conocía muy bien el periodo, las fuentes y algunos de los objetos y obras clave que debíamos incluir para organizar esa exposición con éxito. Quisiera volver sobre el primer texto que publiqué cuando me desempeñaba como directora del museo en el catálogo de esta muestra:

La exposición *Próceres y batallas* ha sido preparada por el Museo Nacional como una contribución a la celebración de los Festejos Patrios tradicionalmente organizados por la Academia de Historia para recordar las fechas heroicas en que se dio comienzo a la lucha por la emancipación de Colombia y culminó en la Campaña Libertadora de 1819.

Coincide esta exposición con el lanzamiento de la *Historia del arte colombiano* de la Editorial Salvat, Editores Colombiana S. A., que viene a llenar un vacío sensible en el campo histórico y cultural nacional relacionado con las artes plásticas y que es el resultado de un esfuerzo colectivo de estudiosos colombianos dirigidos por el profesor Eugenio Barney Cabrera.

La exposición *Próceres y batallas* no es exhaustiva ni completa, no pretende abarcar todos los aspectos de los acontecimientos históricos cumplidos entre el 20 de julio de 1810 y el 7 de agosto de 1819, sino mostrar ciertos hechos y personajes esenciales de aquel periodo fecundo del nacimiento de la República.



Alfonso López Michelsen, presidente de la República, con Darío Vallejo, presidente de la Siderúrgica Paz del Río. Foto anónima, ca. 1977. Archivo Emma Araújo de Vallejo.



De izquierda a derecha, Cecilia Caballero de López, primera dama de la Nación; Emma Araújo de Vallejo, directora del Museo Nacional de Colombia, y Emma Ortiz de Araujo, en la inauguración de la exposición *Mapas del cartógrafo de Felipe II don Juan Martínez y documentos históricos de Isabel la Católica y Cristóbal Colón*, realizada en julio de 1975. Foto anónima; s. f. Archivo Histórico de la Universidad Nacional de Colombia.

Cumple así el Museo Nacional uno de sus fines más importantes, el de contribuir a la educación popular y realizar una tarea docente que en forma objetiva ayude al mejor conocimiento de nuestra historia.

Los objetos presentados no tienen todos la misma significación. Algunos son fundamentalmente documentos de la época que ilustran el proceso de libertad. Otros agregan a su valor histórico un marcado interés estético y forman parte de nuestro patrimonio artístico, doblemente valioso por constituir las primeras muestras de un arte auténticamente colombiano que empieza a emanciparse de la tradición colonial. Las grandes figuras de la Independencia están representadas de manera elocuente en las efigies de los pintores más característicos de la época: el Libertador en el retrato de Pedro José Figueroa, considerado como uno de los fundadores de la Escuela Bogotana de pintura, el General Santander en el óleo de José María Espinosa (1796-1883), el Abanderado de Nariño, artista, prócer y dibujante excelente cuya tarea llena buena parte del siglo XIX. También del lápiz de Espinosa son los retratos de Camilo Torres y José María Cabal.

De especial interés documental son los cuadros que representan las Batallas de la primera campaña, cuyo autor, el Abanderado Espinosa, actor y testigo, tradujo en forma ingenua pero elocuente aquellos heroicos momentos de la Patria: Alto Palacé, Calibío, Juanambú, Pasto, Tacines, Cuchilla del Tambo y Acción del Llano de Santa Lucía.

Los mártires de 1816 están representados por dos óleos de pintores más recientes: un hermoso retrato de mujer de una personal interpretación de Policarpa Salavarrieta y Camilo Torres en la horca de Pedro A. Quijano (1878-1953).

La Batalla de Boyacá, culminación de la campaña libertadora, es revelada en dos versiones de muy distintas épocas: un óleo atribuido a Espinosa y un grabado de Ricardo Moros Urbina (1865-1942) que en su esquematismo nos ofrece una visión muy objetiva del trascendental episodio.

José María Zamora (1875-1949) paisajista sabanero, muestra a los Generales Bolívar y Santander en su cuadro Patriotas en los Llanos y el pintor Francisco Álvarez, interpreta a su manera el Ejército Libertador después del triunfo de Boyacá.

El Museo Nacional conserva una colección de retratos de próceres pintados en 1880, por Julián Rubiano y Eugenio Montoya por órdenes del historiador Constanancio Franco quien colaboró en esta patriótica tarea, conservando así para la posteridad las efigies más o menos auténticas de las más destacadas figuras de la Emancipación.

Como homenaje a dos grandes capitanes de la Independencia de América se recuerdan: la Batalla de Ayacucho y sus héroes, el Mariscal Antonio José de Sucre y el General José María Córdoba.

Ofrece la exposición otros objetos que permiten recrear el ambiente y completar la visión de lo que fueron aquellos años decisivos en la creación de Colombia.

En nombre del Museo Nacional presento a la Academia de Historia, al Museo 20 de Julio, a la Quinta de Bolívar y a los particulares que tan generosamente prestaron su colaboración, los más sinceros agradecimientos. (Araújo 1975)

***Próceres y batallas* fue una exposición muy concurrida. La Academia de Historia gestionó la visita de todo el Ejército y la Policía. Esa exposición fue organizada con la colaboración de una institución que también puso el público. Por otra parte, se gestionó**



Detalle de la exposición *Próceres y batallas*, llevada a cabo en el Museo Nacional de Colombia bajo la dirección de Emma Araújo de Vallejo, la curaduría de Nohra Haimé y la asesoría del general Jaime Durán Pombo, en el marco del lanzamiento de la *Historia del arte colombiano* de la Editorial Salvat. Foto anónima; 1975. Archivo Histórico de la Universidad Nacional de Colombia.

básicamente con las colecciones de los museos que menciono en el texto introductorio y las colecciones de la Academia de Historia. Sin duda, se trató de otro tipo de trabajo curatorial, con el cual también aprendí muchísimo.

Si no estoy mal, al final de 1975, vino una muestra sobre Pedro Nel Gómez. Darío Ruiz, en Medellín, me ayudó a seleccionar las obras de la Casa Museo Pedro Nel Gómez, para esa época, recientemente creada. La muestra estaba estructurada a partir de un conjunto de acuarelas y de algunos trabajos en óleo que permitió al público bogotano entrar en contacto con un artista, para ese momento, muy poco conocido en la ciudad, pero que era clave para entender la pintura nacionalista. Con esta segunda exposición dedicada a un artista colombiano se empezó a caracterizar una línea de exposiciones que yo implanté dentro del museo. Dicha línea buscaba el estudio de los artistas colombianos.

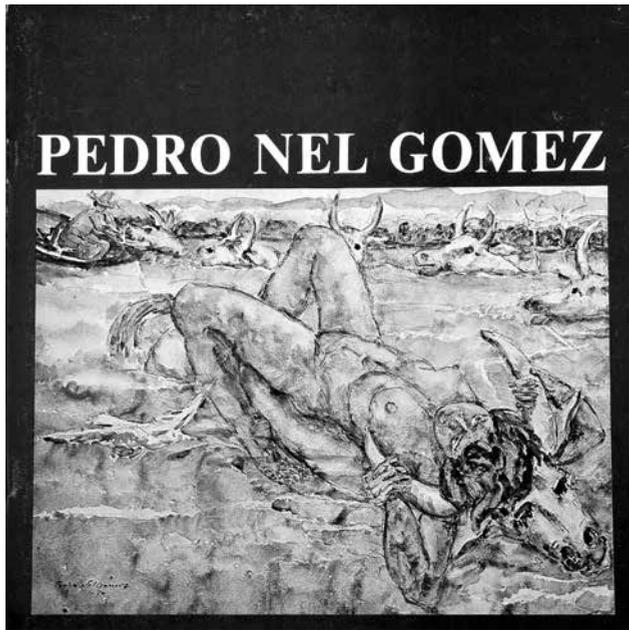
Dentro de esta línea de exposiciones, en marzo de 1977, inauguré una muestra dedicada a rescatar la obra de Margarita Holguín y Caro. Esta fue la primera iniciativa enteramente de mí autoría. Fue una exposición pensada por mí, planeada por mí, colgada por mí; pero todo ello con el apoyo de Eugenio Barney-Cabrera, quien me colaboró desde el primer momento en que le comuniqué mi idea. En medio de la revisión minuciosa de las colecciones del museo que estaba llevando a cabo en ese periodo, yo me había encontrado con dos cuadros de la artista. En especial, me había llamado la atención un óleo de 1911 que lleva por título *La costurera*, porque me había parecido absolutamente contemporáneo.

Yo había oído hablar de Morga, como llamaban a Margarita en su familia, desde muy pequeña y, sobre todo, había escuchado a Luis Caballero, su sobrino, referir varias anécdotas sobre su persona, porque fue ella quien lo inició en la pintura. Después de volver a visitar los frescos que ella pintó en la Capilla de Santa María de los Ángeles, ubicada en la calle 80 con carrera 7ª, en los predios que a principios del siglo eran de su familia, me pareció pertinente desarrollar el proyecto. Con Eugenio realizamos una larga investigación que nos permitió abordar la totalidad de su trabajo; pero, sobre todo, valorar su producción en el contexto del arte de principios del siglo XX, en el que se desempeñaron muchas artistas mujeres, pero de las cuales no se tenía la más mínima noticia.

Clemencia Holguín de Urdaneta, la viuda del presidente Roberto Urdaneta, e Isabel Holguín de Caballero, la mamá de Luis y esposa de Eduardo Caballero Calderón, me ayudaron a ubicar y recolectar la obra de Margarita Holguín y Caro. Sin ellas, este proyecto habría sido imposible de realizar, porque Margarita fue una pintora de familia y toda su obra estaba guardada en las casas de la familia. Todo esto lo realizamos de forma artesanal y sin un peso, porque en aquel entonces no se tenía ni idea del concepto de curaduría y, por otra parte, tampoco se tenían los recursos para seguros y transporte. Si Eugenio tenía carro, él iba por las obras, si él no podía, pues yo cogía un taxi y recogía los cuadros. Así de simple. Era otro mundo. Clemencia e Isabel realizaron este trabajo con un gran cariño, muy convencidas del valor de la obra de Margarita. No tuvimos que realizar ni una sola carta ni realizar ningún tipo de trámite. La exposición, como lo digo en el texto introductorio del catálogo, se organizó cronológicamente, intentando discernir etapas, influencias, fluctuaciones.

No se vaya a pensar que se trató de un proceso curatorial muy complejo, porque la obra de Margarita, referida a ese mundo familiar, estaba llena de retratos, y, por otra parte, no era muy grande. Ella fue una pintora de su época que nunca contradujo los valores de su tiempo. Morga fue una mujer típica de su momento, que pintaba, como muchas de las mujeres de las clases altas de principios de siglo, con una sola diferencia: tenía talento. Ella vivió en un contexto pueblerino. Como lo he dicho varias veces, siempre hay que tener en cuenta que Bogotá era un pueblo. Las ideas de sus habitantes, en su gran mayoría, eran las de un pueblito y, en ese sentido, Morga no fue una mujer excepcional. Como pertenecía a una de las familias más connotadas dentro de los apellidos colombianos, los Holguín, pues tuvo la oportunidad de viajar a París y allí tuvo contacto con el mundo. Aunque ella no fue una persona muy sofisticada, tuvo la oportunidad de desarrollar su sensibilidad artística, claro, en un contexto muy particular: su familia. De hecho, la inauguración de esa exposición fue todo un acontecimiento social. Yo nunca había visto tanta gente en el Museo. Creo que si hubiera venido Picasso, habría venido menos gente. Vinieron todos los miembros de la familia y todos los allegados.

Sin duda, esta fue una exposición importante. Importante para el museo y para la historia del arte, claro, si tenemos en cuenta ese contexto histórico del que hablo. En este, Margarita es una pintora importante. Fue una artista de talento que pintó a una clase social dentro de un mundo pequeño, una ciudad pequeña, que era más una aldea que otra cosa, en ese momento. No quiero magnificarla ahora, sino situarla en su lugar. El mejor ejemplo



Carátula catálogo exposición *Pedro Nel Gómez*, Museo Nacional de Colombia; 1976. Foto Miguel Ángel García; 2014. Archivo Emma Araújo de Vallejo.



Carátula catálogo exposición *Margarita Holguín y Caro*, Museo Nacional de Colombia; 1977. Foto Miguel Ángel García; 2014. Archivo Emma Araújo de Vallejo.



Tomado de *El Tiempo*. Bogotá, jueves 3 de agosto de 1978, última B.

del valor de su obra lo encarna la Capilla de Santa María de Los Ángeles: se trata de una pequeña capilla de una familia. Entonces cuando la exposición se abrió al público, tuvo muchísimo éxito en ese círculo social. Ahora bien, se trataba de un público sin muchos conocimientos plásticos. Decir lo contrario sería una falsedad. Se trataba de un público que acudió con mucho cariño a la exposición, porque estaban viendo a su pintora. Los Holguín tenían, sobre todo en aquella época, unas redes sociales muy grandes. Y ese grupo de personas fue el que movilizó la exposición.

La siguiente muestra que realicé en el Museo estuvo dedicada a otro artista: Roberto Pizano Restrepo. Como Morga, se trataba de un artista cuya obra era conocida por un círculo muy estrecho de personas, pero que era y es infinitamente más importante para la historia del arte colombiano. Es que es necesario recordar que por esa época la historia del arte en el país estaba en pañales. Aparte del gran esfuerzo que estaba realizando Eugenio Barney-Cabrera y los profesores de la Universidad Nacional de Colombia comprometidos con el proyecto de la editorial Salvat, y los libros que había escrito Gabriel Giraldo Jaramillo, no había nada. Entonces, esta exposición, dentro de mi trayectoria profesional, es doblemente importante, porque fue con ella que, además, reinauguré el museo. Se abrió en agosto de 1978 con la presencia de Alfonso López Michelsen, presidente de la República, y se cerró en septiembre de ese mismo año. Para ese momento, después de cuatro años de intenso trabajo, con los miembros de las juntas y con Dicken Castro y su equipo, habíamos terminado una labor monstruosamente grande. De forma unánime, con ellos decidimos dedicar esta exposición a Pizano. Bertha Bejarano de Díaz, Diego Pizano Salazar y Francisco Pizano de Brigard realizaron la investigación. Ellos dos y Juan Pizano de Brigard, en particular, me ayudaron muchísimo a ubicar y conseguir el préstamo de los cuadros que finalmente se exhibieron. Francisco estaba casado con una gran amiga mía: Carmen Salazar, a quien había conocido desde el colegio, así que, otra vez, fue relativamente fácil configurar el proyecto. Repito que en aquel entonces el museo no contaba con presupuesto para este tipo de actividades, aunque esta exposición en particular contó excepcionalmente con un presupuesto que me permitió, entre otras cosas, publicar un catálogo a todo color. Pero nunca se pensó en seguros, en transporte especializado; en todas esas cosas que hoy en día son muy importantes para los museos profesionales, y que además cuestan un dineral. De todos modos, se trató de un proyecto curatorial relativamente sencillo. Aunque encontramos unos ochenta trabajos, no había modo de pensar o seleccionar un conjunto de obras significativas, como se hace con artistas con producciones más grandes. Es que esos ochenta cuadros era todo lo que había. Entonces la exposición sirvió para ver “toda” su obra y, en este sentido, funcionó como una retrospectiva póstuma.

En aquel momento, insisto, la historia del arte colombiano era un asunto que a muy pocos nos interesaba. Y como el Museo no tenía grandes recursos para realizar exposiciones temporales, apelé a mis contactos sociales. No tenía otra opción. Si yo no hubiera tenido entrada en las familias Holguín y Pizano, pues nunca habría podido realizar esas exposiciones; es decir, no habría podido llevar a cabo mi idea de la línea de exposiciones dedicadas a los artistas colombianos. En este sentido, me parece que estas dos exposiciones, junto con la de Pedro Nel Gómez y la que luego dedicamos a Epifanio Garay, fueron muy importantes, porque se empezó a conocer



De izquierda a derecha: Emma Araújo de Vallejo (de espalda), directora del Museo Nacional de Colombia; Cecilia Caballero de López, primera dama de la Nación; Alfonso López Pumarejo, presidente de la República, y Francisco Pizano de Brigard, hijo del artista Roberto Pizano. Foto anónima; agosto de 1978. Archivo Histórico de la Universidad Nacional de Colombia.



En el lanzamiento de los primeros fascículos de la *Historia del arte colombiano* de la editorial Salvat. De izquierda a derecha: Leonardo Ayala, profesor de la Facultad de Artes y Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia; el arquitecto Dicken Castro; el historiador del arte Francisco Gil Tovar; Eugenio Barney-Cabrera, director científico de la obra; Emma Araújo de Vallejo, directora del Museo Nacional de Colombia; Eduardo Serrano; curador del Museo de Arte Moderno de Bogotá; Roberto García Rojas, gerente general de Salvat Editores; Gloria Zea, directora del Instituto Colombiano de Cultura. Foto anónima; s.f. Archivo Histórico de la Universidad Nacional de Colombia.

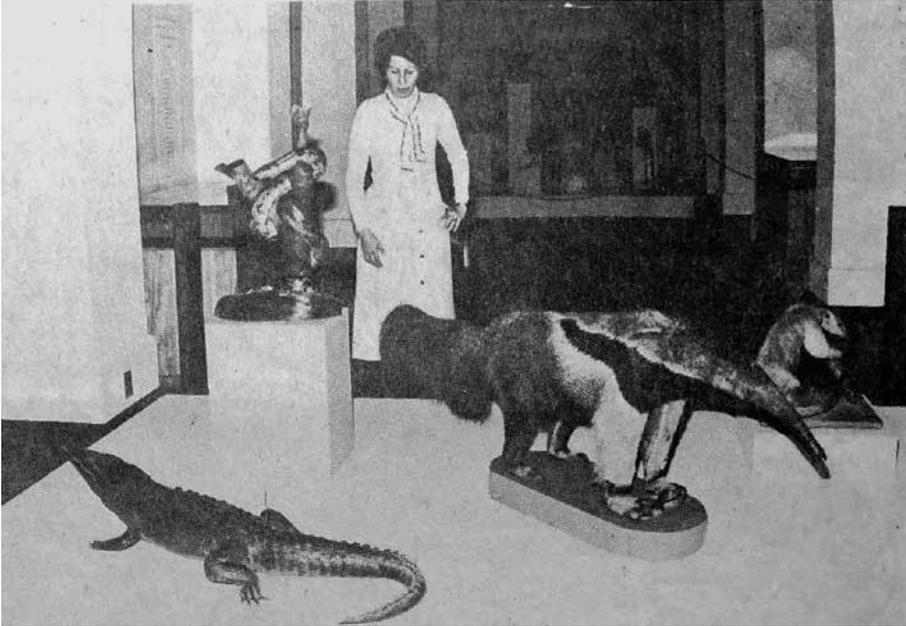
la obra de unos artistas que eran patrimonio de algunas familias prestantes pero que, por su significación y su talento, también eran muy importantes para la historia del arte colombiano.

Además es necesario recordar que para esa época ni el Museo de Arte Moderno de Bogotá, ni el Museo de Arte Moderno La Tertulia, ni el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, que fue creado en 1970, ni el Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá, que fue creado en 1966 por el padre Rafael García Herreros, habían desarrollado algún interés por la historia del arte del país. Tampoco existía el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia, creado apenas en 1978. Tampoco existía ninguna maestría en historia del arte. Todos esos eran museos dedicados al arte contemporáneo, por no decir vanguardista. Claro, poco después, Eduardo Serrano, que seguramente se dio cuenta de la importancia de esta tarea por su participación en la junta de artes plásticas, empezó a realizar exposiciones que seguían esta misma línea curatorial.

Por otra parte, es necesario entender que el arte en Colombia siempre ha estado en manos de un pequeño círculo de lo que antipáticamente se llama “alta sociedad”, al menos desde que yo empecé a interesarme por estos temas, ya fuera como discípula de Marta Traba o como funcionaria de la Universidad Nacional de Colombia o como directora del Museo Nacional. Ese pequeño círculo ha tenido una enorme injerencia en el éxito de los artistas colombianos. Quitemos a Margarita Holguín y Caro o a Pizano, y pongamos a Obregón, a Grau, a Botero, a Negret, a Bernardo Salcedo; ninguno de ellos habría tenido el éxito que disfrutaron sin que personas muy influyentes, muy dominantes de la clase alta, los hubieran colgado en sus casas. De todos modos, no se debe olvidar que muchos de los antepasados de esa clase alta habían ido a París, a lo largo de todo el siglo XIX, y fueron incapaces de traer un buen cuadro, ni siquiera cuando viajaron en plena época de los impresionistas. Esa costumbre no existía dentro de la mentalidad de esas supuestas gentes cultas de esa “alta sociedad”.

El ejemplo que tengo más a la mano son mis propios padres. Nuestra casa estaba llena de obras de Ricardo Gómez Campuzano. Yo creo que había unos veinte cuadros de este artista: mis abuelos retratados por él, mis hermanas, yo misma; la subida de unos caballos a La Calera, que estaba en el comedor. Pero todos esos cuadros habían sido regalados por el artista a papá, que era un hombre brillante y por todos conocido. Ni él ni mi mamá fueron nunca a una galería a comprar un cuadro. Para empezar: ¿cuál galería? Es que en aquel entonces las galerías existían episódicamente. Entonces se trataba de una sociedad que nunca había sido coleccionista, que sí había tenido contacto con el arte en los museos extranjeros, pero que nunca construyó una cultura de museos. De manera que fue muy importante que esa alta sociedad se interesara por la obra de Margarita Holguín y Caro o la de Pizano. Yo diligencé esas exposiciones para que esas gentes se interesaran por el Museo, para que también esas gentes empezaran a venir al museo. Es que cuando digo que el museo se la pasaba desocupado no estoy hablando en términos figurativos. En esa época había días en que, fuera de los estudiantes de las concentraciones escolares del sur de la ciudad, no entraba una sola persona.

En honor a la verdad, yo organicé estas primeras exposiciones sin mucha conciencia, muy intuitivamente. Pero a partir de mi observación del comportamiento



Emma Araújo de Vallejo muestra algunos de los especímenes del Instituto de Ciencias de la Universidad Nacional de Colombia, que hicieron parte de la muestra *La Expedición Botánica para niños*, organizada durante su administración. Foto Cardona. *El Tiempo*, 1980.

del público, ya cuando hice las exposiciones didácticas, me refiero, en primer lugar, a *Gonzalo Jiménez de Quesada*, *Tomás Cipriano de Mosquera* y, luego, *La Expedición Botánica* y *El árbol*, ya con el departamento educativo organizado, esta situación fue cambiando. De manera que, hoy lo veo así, esas primeras exposiciones, que incluyen también la exposición que dedicamos a Epifanio Garay, fueron experimentales. A medida que fui organizando las exposiciones didácticas, empecé a tener más claridad sobre la función del museo: además de contar la historia de Colombia, el Museo debía enseñar, educar. Sin la menor duda, con la exposición dedicada a la obra de Margarita Holguín y Caro, el museo no estaba enseñando nada. ¿A quién? ¿A qué público? Es que el público ni siquiera vino a la exposición dedicada a Raoul Duffy, que también se realizó en aquella época.

Con esa exposición, estaba muy contenta; pero no llegaba nadie. Entonces programé un ciclo de conferencias que empezaban en el auditorio del museo y terminaban en la sala de exposiciones. La idea era explicar quién era Duffy. Fue tal mi desesperación que recuerdo que un día le dije a Eduardo Serrano: “¿Por qué no traemos a Tutankamón para ver qué despierta en el público?”. Entonces, para mí, el problema central, después de reabrir el museo, fue el público, la educación del público.

Taller *El árbol*: creación y puesta en marcha del Departamento Educativo del Museo Nacional

Desde la primera exposición temporal que llevé a cabo en el Museo Nacional, es decir, desde la muestra dedicada a la obra de Ramón Torres Méndez, yo había empezado a observar el comportamiento del público. Para mí era muy preocupante ver cómo la gente entraba a la sala de exposiciones y pasaba por encima de las obras sin realmente verlas y apreciarlas en su contenido histórico y plástico. También recuerdo mis discusiones con Carlos Rojas sobre las fichas, o cédulas, como se les dice ahora, de esa exposición. Era evidente que si el público no se interesaba por las obras, mucho menos se iba a detener a leer los minúsculos textos que daban cuenta de la información básica de cada pieza. Para mí el tema de la exposición no era el problema: Torres Méndez pintó nuestras costumbres, nuestra gente pobre, nuestros canastos; pintó nuestros ranchos, pintó nuestras plazas de mercado, como solo un gran artista de la época y de su medio podía hacerlo; pero a la gente que visitó la exposición no le interesaba mirar con detenimiento esas realidades. Entonces me dije: “Esto está mal. Aquí la gente no está acostumbrada a mirar. Para qué hacer exposiciones si la gente no las está mirando”.

Este problema, que se instala en mi cabeza desde el principio de mi gestión, y que creo está muy relacionado con las preocupaciones de mi abuelo y de mi padre sobre la educación, me llevó solucionarlo casi seis años. Hay que recordar que Colcultura, además de la directora del Museo, no tenía ningún otro cargo dispuesto para realizar las complejas y variadas tareas de dirección. Claro, estoy hablando de un museo profesional, tal y como, en muchos sentidos, estábamos pensando con Ulrich Löber y con mis colegas de las juntas asesoras, y en un museo que, en plena década de los setenta del siglo XX, apenas estaba saliendo del siglo XIX.

Hay que volver sobre el texto que escribió Gloria Zea para introducir el catálogo de la exposición dedicada a Roberto Pizano, porque allí aparecen esbozados muchos de estos temas:

La importancia del Museo Nacional en la vida colombiana es fundamental. Consciente de este hecho el Instituto Colombiano de Cultura ha emprendido una vasta tarea de remodelación del mismo que atiende no solo a su estructura física sino, lo que es más decisivo, a su filosofía intrínseca. Así el Museo podrá cumplir la multitud de tareas que una sociedad como la nuestra reclama de modo cada vez más imperioso. En primer lugar, continuará siendo la activa memoria de un pueblo que encuentra no solo en sus testimonios históricos sino también en las creaciones de nuestros más destacados artistas una imagen que no solo



Niños y niñas observando el mobiliario didáctico diseñado especialmente para la exposición-taller *El árbol*, abierta al público por el Museo Nacional de Colombia bajo la dirección de Emma Araújo de Vallejo en 1980. Foto anónima; s. f. Archivo del Museo Nacional de Colombia.



La pedagoga Myriam Ardila mientras dialoga con niños y niñas en el aula didáctica diseñada para la exposición-taller *El árbol*. Anónimo; s. f. Archivo Museo Nacional de Colombia.



Módulo introductorio a la exposición-taller *El árbol*. Foto anónima, ca. 1980. Archivo del Museo Nacional de Colombia.

corroborar y afirma sino que también le permite proseguir esa indagación acerca de nuestras características más esenciales; la pregunta, que toda obra de arte válida, o todo hecho político decisivo, nos sigue planteando, desde el pasado, dentro de la continuidad de una tradición viva.

Así desde los aportes de la Expedición Botánica, ese primer intento de aprehender nuestra realidad y que se convirtió, de modo natural, en el fecundo semillero de nuestra Independencia, a través de este Museo es factible seguir todos los avatares de nuestro desenvolvimiento como nación, y en este sentido nada más justo que rendir un testimonio de gratitud a doña Teresa Cuervo Borda, su directora de 1946 a 1975, quien con celo y dedicación infatigable fue aumentando, día a día, el patrimonio existente. Ese patrimonio que hoy nos permite plantear, a partir de un núcleo tan rico, los nuevos objetivos que el Museo debe cumplir, dentro de una sociedad que se modifica y crece en una forma tan vertiginosa como la nuestra. Así, en segundo lugar, el mantenimiento de lo que es peculiar del Museo, en cuanto a su arquitectura; del mismo modo que la delimitación y valoración de aquello que es determinante en cuanto a sus bienes históricos, fue objeto de minucioso análisis por dos comisiones especializadas, que junto con una tercera, dedicada específicamente a las artes plásticas, trabajaron en forma sistemática para permitirnos hoy presentarles a los colombianos un nuevo Museo, donde los periodos más significativos de nuestro pasado, o las obras más elocuentes de nuestro afán creativo, se destacan y se hacen visibles por así decirlo, al exhibirse dentro de los requerimientos de la museografía contemporánea, y dentro del dinamismo peculiar a este tipo de instituciones.

De este modo, a partir de una base existente, la cual ha sido sometida a un fecundo proceso de selección y reclasificación acorde con nuestro tiempo, es factible desarrollar, con mayor eficacia, el tercer punto que estas breves notas introductorias quieren destacar. Me refiero a la vinculación del Museo Nacional con la sociedad de la cual forma parte, es expresión cabal; y el cumplimiento de su misión didáctica, en cuanto permitirá que las nuevas generaciones, con rigor crítico, tengan acceso a la herencia que este museo preserva y exhibe. Mientras se adelantaban las obras de remodelación, que hoy, con pleno éxito concluyen, el Museo no interrumpió por ello el cumplimiento de dicha tarea, y es así como durante este periodo amplios sectores de nuestra población recorrieron sus salas para apreciar a través de exposiciones, de muy variada índole —tales como Próceres y batallas sobre la gesta independentista; o la de Ramón Torres Méndez, que recreaba el peculiar encanto de un mundo costumbrista; o la de Pedro Nel Gómez y Margarita Holguín y Caro, que rescataban dos instancias, singularmente fecundas de nuestro acontecer plástico—, cómo nuestro pasado era vasto, rico, y digno de interés.

Hoy, superadas las limitaciones inherentes a los trabajos que se adelantaban, dicha función puede cumplirse, de manera mucho más adecuada, como lo atestigua esta exposición. No podría agregar nada, a lo que acertadamente exponen las otras páginas de este catálogo acerca del maestro Roberto Pizano, pero sí me gustaría señalar cómo en su valiosa personalidad conviven, armoniosamente, el

notable creador con el agudo crítico, como lo atestigua su trabajo sobre Vásquez y Ceballos; cómo, en la misma persona, hallan cabida el artista insuperable con el ardiente defensor de la causa de la cultura; cómo el hombre que batalló, de modo infatigable, por el mejoramiento de la Escuela de Bellas Artes y persuadió a nuestros estadistas para que no relegaran a un limbo indiferente los asuntos propios del arte fue, al mismo tiempo, el singular creador de formas expresivas que hoy nos hablan con lenguaje inconfundible.

La reinauguración del Museo Nacional con esta exposición retrospectiva de Roberto Pizano, no es entonces sino un acto lógico y consecuente dentro de los propósitos del Instituto Colombiano de Cultura, de contribuir, por todos los medios a su alcance, a reafirmar, dentro de los colombianos, la conciencia de sus auténticos valores; y la importancia del Museo en la vida nacional. (Zea 1978)

La misión didáctica del museo de la que habla Gloria en su texto se fue perfilando en medio de las conversaciones que sostuvimos con mis colegas de las juntas y, como dije, con Jacques Mosseri y Carlos Niño, cuando discutimos el diseño del mobiliario museográfico que ellos estaban realizando para la exposición permanente. Por otra parte, no puedo dejar de mencionar nuevamente a Ulrich Löber. Él, como Marta Traba en su momento, también me ayudó enormemente en esta tarea, al punto que con él y con el mismo Carlos Niño diseñamos y realizamos el Museo de Belencito para la Siderúrgica de Paz del Río, del cual hablaré más adelante. Pero solo después de terminar el enorme trabajo de reorganizar el museo fue cuando verdaderamente me di a la tarea de crear el Departamento Educativo.

Después de reabrir el museo, y entregar a un público totalmente ausente una exposición permanente que contaba la historia del país, me dediqué a estructurar mis ideas sobre la forma como debía atraer a ese público y, sobre todo, la forma como debía recibirlo. Luego de realizar las exposiciones temporales que ya mencioné, y a partir del análisis de materiales didácticos de diferentes museos que yo había recolectado en mis viajes a Estados Unidos y Europa; pero, sobre todo, a partir de mi contacto con el trabajo educativo que se estaba llevando a cabo entre el Centro Psiquiátrico Pedro II de Río de Janeiro y el Museo de Arte Moderno de esa ciudad, dentro de lo que se llamaba Museu de Imagens do Inconsciente, me puse en la tarea de construir una estrategia educativa para el museo.

Después de reinaugar, el 1° de agosto de 1978, pedí vacaciones y acompañé a Darío, mi esposo, a la reunión del Instituto Latinoamericano del Fierro y del Acero (Ilafa), que se llevó a cabo ese año en Brasil. Ese viaje fue muy importante para él, porque siendo presidente de Acerías Paz del Río, unos meses atrás, había sido elegido presidente de Ilafa. Sinceramente, no me había dado cuenta de la importancia de este hecho, hasta que viajé con él a Brasil. Eso fue realmente impresionante. El presidente brasileño y los grandes y poderosos industriales de la metalurgia de la época estaban allí reunidos. Darío, en ese contexto, llegó a tener una posición altísima.

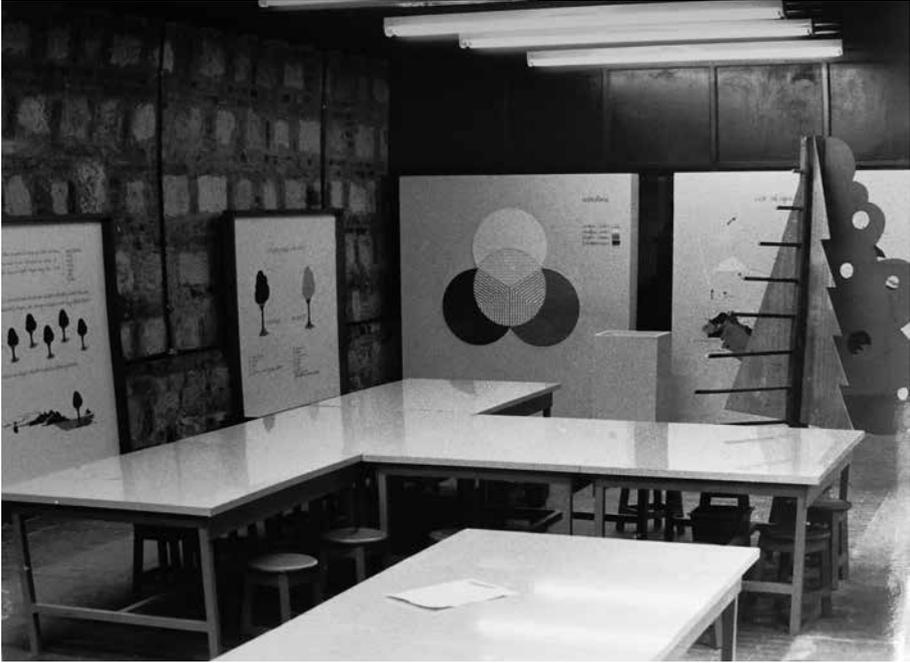
Para mí, ese viaje también fue muy importante, puesto que volví a Colombia con la idea de crear el Departamento Educativo del Museo Nacional. En medio de las reuniones y cenas que organizó Ilafa, me presentaron a María Fernanda de Almeida, directora ejecutiva

del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, que en aquel momento estaba cerrado por haber sufrido un gravísimo incendio. A ella le pregunté sobre las actividades que su museo realizaba para los habitantes de las favelas. Recuerdo que ella quedó un tanto asombrada con mi pregunta. Entonces le expliqué que en Bogotá vivíamos una situación social similar a la de Río, y que, como directora del Museo Nacional de Colombia, estaba preocupada por la formación del público, especialmente del público infantil.

Después de reorganizar la exposición permanente del Museo, casi mi única preocupación era qué hacer para atender a los niños y niñas de los barrios más deprimidos de la ciudad, que eran mis principales visitantes. Como los niños de los colegios del norte de Bogotá no pisaban el museo y la supuesta gente culta de la ciudad apenas venía a las inauguraciones, yo tenía que hacer algo para los niños de las concentraciones escolares del sur, que sí asistían frecuentemente. Ellos eran mi público. Entonces María Fernanda del Almeida me explicó que su museo no tenía ningún programa dirigido a ese tipo de población; pero que sí estaba ayudando a un museo que funcionaba en un hospital psiquiátrico al norte de Río de Janeiro. Al otro día fuimos, y esa fue la primera vez que yo vi un departamento educativo de un museo funcionando con un presupuesto ínfimo, en un espacio inusitado.

Ella me llevó a conocer los talleres del Centro Psiquiátrico Pedro II, que está ubicado en el barrio Engenho de Dentro. Allí, a partir de las ideas de la famosa doctora Nise da Silveira, entre los médicos y los educadores del Museo de Arte Moderno, se realizaban una serie de talleres artísticos que se ofrecían a los pacientes. A diferencia de las actividades educativas de los museos europeos o norteamericanos, en estos espacios se trabajaba con materiales muy, pero muy modestos, y tenían resultados maravillosos. Sé que el Museo de Imagens do Inconsciente es muy importante para la psicología contemporánea pero ahora no podría reconstruir los argumentos y experiencias del equipo del Centro Psiquiátrico Pedro II, aunque lo cierto es que ese espacio me marcó profundamente. No sé si en esos días, yo estaba particularmente sensible, y esa experiencia me dejó muy impactada, pero lo cierto es que estaba muy preocupada por la siguiente fase de mi trabajo en el Museo Nacional de Colombia; fase en la que, como dije, los niños debían cumplir un papel fundamental. Por otra parte, no se debe olvidar que Río, para mí, es una ciudad entrañable. Yo había vivido allí parte de mi adolescencia y conocía, como conoce una niña de trece o dieciséis años, su gravísima problemática social. La casa de la Embajada de Colombia, donde viví con mis padres y mis hermanos durante unos cuatro años, estaba rodeada de favelas, en un cerrito al que se llega por la rua Farani, en Botafogo.

Recuerdo que mi padre, poco tiempo después de que llegamos, al ver que las casas de las favelas que rodeaban la embajada no tenían agua, inmediatamente ordenó que los dos chorros de agua del jardín permanecieran abiertos y dio permiso a los vecinos para entrar día y noche a recogerla. Así vi siempre una fila respetuosa y simpática. Es uno de mis más tiernos recuerdos. Lo mismo que ver a papá jugando con los gaticos que le traían en agradecimiento por su solidaridad. Esa imagen nunca se me olvidará... Como nunca se me olvidó el trabajo que estaban realizando los médicos y las gentes del Museo de Arte Moderno en el hospital: los talleres, la interacción de los pacientes con los materiales, los profesionales del hospital. Eso era increíble. A partir de problemas plásticos muy sencillos,



Aula diseñada para la atención de los niños y niñas, en el marco de la creación del Departamento Educativo del Museo Nacional de Colombia, durante la administración de Emma Araújo de Vallejo. Anónimo; s. f. Archivo Museo Nacional de Colombia.



Niños y niñas en el jardín del Museo Nacional de Colombia, desarrollando el microtaller "Adopta un árbol", que hacía parte de la exposición taller *El árbol*. En el centro de la imagen, Emma Araújo de Vallejo. Anónimo; s. f. Archivo Museo Nacional de Colombia.

de la exploración, por ejemplo, del color rojo, se derivaba hacia experimentos expresivos muy complejos. No es que yo no hubiera pensado en los departamentos educativos de museos como el Centro George Pompidou o el Museo Metropolitano de Nueva York. Sobre todo el Pompidou era imposible de no referenciar mientras pensaba en estos problemas. De hecho, hacía un año o dos que se había inaugurado, liderando una corriente importantísima dentro de la educación en museos: la animación cultural. Pero para mí era imposible dotar al museo con las salas de trabajo, con todo el equipamiento que estas instituciones disponían para las actividades educativas y, sobre todo, con los materiales educativos que podían diseñar e implementar. Yo estaba buscando un esquema aplicable a mi museo, a la realidad bogotana y presupuestal del Museo Nacional de Colombia de aquel momento. Y la encontré en Río.

Así fue como volví de Brasil con la idea de organizar el Departamento Educativo del Museo, partiendo de lo más simple. Insisto, en aquella época, como sucede ahora con los museos más pequeños en nuestro contexto, la directora del Museo Nacional de Colombia debía atender al público, además de realizar todas las otras actividades administrativas relativas al cargo, apoyada por una secretaria, que en aquel entonces era Leonor Haya. De modo que, en principio, empecé a trabajar sola en este problema. Tal vez, en esta tarea me ayudó Nohra Haime, a quien yo había nombrado en la Dirección de Patrimonio de Colcultura, cuando dirigí el Departamento de Personal del Instituto, para que luego me ayudara a realizar todas las actividades relacionadas con los procesos de inventario y conservación preventiva de las colecciones del museo.

La primera exposición con la que comencé a implementar mis ideas pedagógicas estuvo dedicada a Gonzalo Jiménez de Quesada, quien por esas fechas cumplía cuatrocientos años de muerto. Al lado de cien libros relativos al Descubrimiento, la Conquista, la fundación de Bogotá y la búsqueda de El Dorado y de otros objetos que logré ubicar con la ayuda del general Jaime Durán Pombo, José María de Mier y la Biblioteca Nacional, la exposición iba acompañada con una serie de mapas didácticos y de un primer material fungible que buscaba que los niños relacionaran su presente con ese pasado remoto. Se trataba de un material muy modesto, coherente con los escasísimos recursos de los que disponía en aquel entonces. Hoy en día encuentro ese material un tanto ingenuo; pero también veo que se trata, como primer intento, de una iniciativa muy valiosa. De allí pasé a la organización del Departamento Educativo propiamente dicho, y a la exposición-taller *El árbol*, que fue, a mi modo de ver, mi principal realización como educadora de museos, junto con el diseño del Museo de Belencito para Acerías Paz del Río. Luego, en 1981, vinieron los materiales que se diseñaron para la exposición sobre la Expedición Botánica, que significaron un salto cualitativo muy importante.

De todos modos, con este primer material didáctico, a mi modo de ver, empecé a explorar otra forma de acercar el pasado histórico a los niños. Mediante el juego, la observación pero, sobre todo, a través de la relación con su presente más inmediato, logré diseñar un material que se multicopió en mimeógrafo y que dio muy buenos resultados, al punto que con ellos logré que vinieran estudiantes de dos colegios privados: el Juan Ramón Jiménez y el Refous. Ahora recuerdo que yo llamé expresamente a Marta Bonilla, la directora del Juan Ramón Jiménez, que había sido compañera mía en la época del colegio y

por intermedio suyo también vinieron los estudiantes del Refous. Para mí esa experiencia fue muy satisfactoria. Además de los niños de los colegios distritales, también pude atraer a otros niños de otras clases sociales, con un material que todos disfrutaron por igual. A esa exposición vinieron unas cuarenta mil personas y atendimos a cuatro mil niños en total. Eso sí, con colegios como el Nueva Granada no pude hacer nada. Expresamente llamé a doña Ana Restrepo del Corral, directora del Gimnasio Femenino, de donde yo me había graduado, pero ella me respondió de forma categórica: “Mijita, eso está muy lejos”.

La evolución de mi trabajo fue rapidísima y se potenció cuando María Giraldo entró a apoyar la estructuración del Programa Educativo del Museo. Yo la había conocido cuando ella era muy pequeña. Su padre, Gabriel Giraldo Jaramillo, y su madre, Julia Arciniegas, hermana de Germán Arciniegas, habían sido muy buenos amigos míos. Yo había coincidido con ellos cuando viví en Bruselas, puesto que Gabriel había sido nombrado embajador de Colombia ante la Comunidad Económica Europea. Todos en aquel entonces éramos muy jóvenes y nos frecuentábamos muchísimo. Así que con María nos entendimos muy rápidamente. A esas alturas, ella había terminado sus estudios de antropología y venía de Estados Unidos, donde se había especializado en programas educativos no formales, en la Universidad de Stanford. Era un programa muy interesante, puesto que tenía un énfasis en países en desarrollo. También había trabajado en California, cerca a San Francisco, en el Coyote Point Museum, un pequeño museo del medio ambiente, donde, en principio, la contrataron para que revisara el guiño museográfico. Aquí en Colombia también trabajó en el desaparecido Museo de Artes y Tradiciones Populares, apoyando las labores que allí se realizaban con las comunidades artesanales. Mejor dicho, no había otra persona más indicada que ella para ayudarme a llevar a cabo ese trabajo.

Con la coordinación de Gloria Zea, logramos el apoyo del Comité Operativo para el Año Internacional del Niño y del Instituto Colombiano de Construcciones Escolares del Ministerio de Educación, que se hizo cargo de la adecuación de la planta física de la arcada sur del Museo y de la sala de exposiciones para escolares. Por otra parte, el señor Silvio Mutal, asesor técnico principal y coordinador regional del Patrimonio Cultural Andino de la Unesco, se interesó por llevar a cabo el programa *El museo y el niño* de esa institución, en el marco del Programa Educativo del Museo Nacional de Colombia. Finalmente, el Ministerio de Educación nombró en comisión a la pedagoga Asseneth de Castro, y el Proyecto Regional de Patrimonio Cultural del Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo colaboró con la contratación de la psicóloga Regina Otero de Sabogal.

Creo que en este punto es interesante volver sobre uno de los documentos que se produjeron en aquel momento. Más que los textos que daban sustento teórico al proyecto, me parece que la guía para la motivación de los niños da plena cuenta de nuestra intencionalidad:

Exposición-Taller “El árbol”

Guía para motivación de los niños en cada actividad

Directrices generales para las animadoras

La animadora debe contar con las experiencias del niño: qué piensa o siente el niño sobre la experiencia que está viviendo.

Debe permitirse que el niño se sienta desinhibido, no imponiéndole normas disciplinarias, hablándole en un lenguaje concreto y sin tecnicismos.

Cuando el niño realiza las actividades, la animadora no debe limitarse a observar, es muy importante hablarle, hacerle preguntas sobre lo que está haciendo, sobre lo que esto quiere decir y encontrarle significado. Además de la proximidad física y la interacción verbal debe reforzársele positivamente las conductas adecuadas.

Debe hacérsele sentir al niño que se cree en lo que él está haciendo. Para lograrlo puede preguntársele cómo obtuvo el resultado o sea enfatizar las partes del proceso y no solamente el resultado final.

La motivación juega un papel importante en el niño: el principal motivador infantil es el juego. Al niño puede hacérsele sentir un explorador, un guerrero, etc. Y él asumirá este papel, obteniéndose mejores resultados.

Lo importante no es la cantidad de información que el niño perciba, sino las condiciones de aprendizaje que se le dan, para que él pueda comprender y recordar la información recibida.

La percepción del niño es más concreta que globalizadora, él se fijará más en pequeños detalles que en aspectos muy generales. (Araújo de Vallejo 1980)

La idea central de la exposición-taller *El árbol* estaba estructurada a partir de un principio muy sencillo: la madera es un elemento “natural” dentro del medio ambiente de cualquier niño, y a través de esta podíamos leer las colecciones del museo, articular una visita. A partir de este criterio temático podíamos recorrer la exposición permanente, realizando vinculaciones creativas y, eventualmente, construyendo una aproximación al pasado histórico de forma imaginativa. No se trataba de repetir como loras mojadas las anécdotas de la historia patria tradicional: que si Antonio Nariño tenía perfil aguileño o si Bolívar mirada penetrante. ¡Nada de eso! Lo que buscábamos con María y su equipo de trabajo era que los niños se vincularan al pasado histórico desde otra perspectiva. La madera no solo es el material en el que están elaboradas muchas de las piezas de las colecciones del museo (marcos, puertas, muebles, herramientas, armas, utensilios o esculturas), sino que hace parte fundamental de la propia estructura del edificio. De esta manera, podíamos recorrer con los niños todo el museo, construyendo relaciones, lecturas y discusiones muy divertidas.

Con María Giraldo, la psicóloga Elsa Pizano y la psicopedagoga Myriam Ardila, quienes fueron vinculadas por Colcultura para apoyar la atención de los niños dentro de este proyecto, nos dimos a la tarea de desarrollar no solo cada una de las actividades, sino los dispositivos didácticos museográficos que implementamos. Con la asesoría del



Carátula y página interior del material didáctico diseñado y utilizado para la atención de los niños y niñas en la exposición-taller *El árbol*. Museo Nacional de Colombia, Bogotá, 1980. Archivo Museo Nacional de Colombia.



Niños y niñas en el aula didáctica diseñada para la Exposición-taller *El árbol*. Anónimo; s. f. Archivo Museo Nacional de Colombia.



Carátula del material didáctico diseñado para la exposición *La Expedición Botánica para niños*, organizada por el Museo Nacional de Colombia en 1981, bajo la dirección de Emma Araújo de Vallejo. Museo Nacional de Colombia, Bogotá, 1981. Archivo Histórico de la Universidad Nacional de Colombia.



Carátula del material didáctico de la exposición *Gonzalo Jiménez de Quesada*; Museo Nacional de Colombia, Bogotá, 1979. Archivo Histórico de la Universidad Nacional de Colombia.

profesor José María Hidrobo de la Universidad Nacional y del museógrafo Édgar Correal, desarrollamos un mobiliario didáctico que dio estupendos resultados. Esa labor fue muy interesante. Ahora recuerdo, al menos, dos de esos dispositivos: el de los pisos térmicos y el de la fotosíntesis. Frente a ellos y con ellos, María, Elsa, Myriam y yo atendimos a una infinidad de niños que venían en las mañanas.

Dependiendo del número de grupos que debíamos atender, la visita podía comenzar en la sala de exposiciones para escolares, donde se realizaban una serie de microtalleres de entrada que nos permitían desconectar al niño de su entorno cotidiano y focalizarlo en la experiencia que iba a tener. Los niños también podían comenzar en el jardín interior del museo, para el cual diseñamos una serie de actividades en las cuales ellos debían adoptar o explorar los árboles. Precisamente, con la ayuda del profesor Hidrobo se clasificaron todos los árboles del jardín, y con la colaboración del Jardín Botánico y de Leonor Sáenz Camacho, dueña de la hacienda El Pedregal, contamos con otros arbolitos que los niños podían observar y estudiar. Después de una hora de labor en esos espacios, los niños pasaban a la exposición permanente armados con los materiales didácticos que diseñamos pensando en su nivel escolar y, sobre todo, en sus edades.

El programa estaba diseñado para atender escolares entre los ocho y los catorce años, de los cursos de segundo, tercero, cuarto y quinto de primaria y de primero y segundo de bachillerato, es decir de sexto y séptimo, como dicen ahora. Particularmente, las actividades diseñadas para los más grandes estaban articuladas a los temas que ellos estudiaban dentro de las clases de ciencias. “El árbol como parte de la cadena ecológica”, “Descubre las funciones de las partes del árbol”, “La luz”, “La humedad”, “El ciclo del agua”, “El ecosistema”, son algunos de los títulos de los microtalleres y experimentos que los niños realizaban con nuestra coordinación.

¡Claro! Los materiales didácticos de la exposición-taller *El árbol* fueron mejor diseñados que los que se hicieron para la exposición dedicada a Gonzalo Jiménez de Quesada. Aunque también se multicopiaron en mimeógrafo, si no estoy mal, se hicieron tres cuadernillos diferentes: uno para los niños más pequeños, otro para los niveles de cuarto, quinto y primero de bachillerato y otro para los más grandes. Todos apuntaban a motivar una lectura abierta de la exposición permanente, articulada a partir de las preguntas y temas que los niños habían tratado al arrancar su visita al museo. Por otra parte, apelamos a canciones, a rondas y a toda clase de material literario que pudieran enriquecer y hacer más alegres las actividades.

Ahora no puedo recordar las estadísticas de atención de públicos de esas primeras experiencias del Departamento Educativo, pero de los 350 niños que venían a diario al museo en aquel momento, yo creo que atendíamos unos 80 dentro de la exposición-taller *El árbol*. Estas cifras para mí eran muy importantes, no solo porque a través de ellas confirmaba la pertinencia del trabajo que estábamos realizando, sino porque yo sentía que efectivamente estábamos trascendiendo esa situación fatal de hacer exposiciones que nadie veía. Por otra parte, y tal vez lo más importante, estaba la alegría de los niños, las risas, ese ruido activo con el que se llenaba el museo en esos momentos. Eso era incomparable, y a mí me llenaba de una satisfacción infinita. En la noche llegaba a casa exhausta, pero completamente satisfecha. Creo que con María y todas las profesionales que nos ayudaron

SIGLO XX

1867	CREACION	1867	1867 - 1870	1910	1910	1910 - 1919	1910	INSTITUCIONES ACTUALES INVESTIGACIONES BÁSICAS APLICADAS Y DESARROLLO DE NUEVA TECNOLOGÍA Y DIFUSIÓN DEL SABER INSTITUTO DE INVESTIGACIONES METEOROLÓGICAS Y AERONÁUTICAS INSTITUTO DE INVESTIGACIONES EDUCACIONALES IBERA INSTITUCIONES ESPECIALES DE DESARROLLO INSTITUTO COLOMBIANO DE ANTROPOLOGÍA I. C. A. I. I. T. INSTITUTO NACIONAL DE INVESTIGACIONES TECNOLÓGICAS
		1867	1867 - 1870	1910	1910	1910 - 1919	1910	
		1867	1867 - 1870	1910	1910	1910 - 1919	1910	
		1867	1867 - 1870	1910	1910	1910 - 1919	1910	
1867	UNIVERSIDAD NACIONAL	1867	1867 - 1870	1910	1910	1910 - 1919	1910	INSTITUTO DE CIENCIAS NATURALES MUSEO DE HISTORIA NATURAL DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL HERBARIUM NACIONAL, COLECCION DE BODIOS REPRESENTATIVOS DE LA FLORA COLOMBIANA
		1867	1867 - 1870	1910	1910	1910 - 1919	1910	
		1867	1867 - 1870	1910	1910	1910 - 1919	1910	
		1867	1867 - 1870	1910	1910	1910 - 1919	1910	
1867	UNIVERSIDAD NACIONAL	1867	1867 - 1870	1910	1910	1910 - 1919	1910	INSTITUTO COLOMBIANO DE INVESTIGACIONES BÁSICAS APLICADAS Y DESARROLLO DE NUEVA TECNOLOGÍA Y DIFUSIÓN DEL SABER INSTITUTO DE INVESTIGACIONES METEOROLÓGICAS Y AERONÁUTICAS INSTITUTO DE INVESTIGACIONES EDUCACIONALES IBERA INSTITUCIONES ESPECIALES DE DESARROLLO INSTITUTO COLOMBIANO DE ANTROPOLOGÍA I. C. A. I. I. T. INSTITUTO NACIONAL DE INVESTIGACIONES TECNOLÓGICAS
		1867	1867 - 1870	1910	1910	1910 - 1919	1910	
		1867	1867 - 1870	1910	1910	1910 - 1919	1910	
		1867	1867 - 1870	1910	1910	1910 - 1919	1910	
1867	UNIVERSIDAD NACIONAL	1867	1867 - 1870	1910	1910	1910 - 1919	1910	INSTITUTO COLOMBIANO DE INVESTIGACIONES BÁSICAS APLICADAS Y DESARROLLO DE NUEVA TECNOLOGÍA Y DIFUSIÓN DEL SABER INSTITUTO DE INVESTIGACIONES METEOROLÓGICAS Y AERONÁUTICAS INSTITUTO DE INVESTIGACIONES EDUCACIONALES IBERA INSTITUCIONES ESPECIALES DE DESARROLLO INSTITUTO COLOMBIANO DE ANTROPOLOGÍA I. C. A. I. I. T. INSTITUTO NACIONAL DE INVESTIGACIONES TECNOLÓGICAS
		1867	1867 - 1870	1910	1910	1910 - 1919	1910	
		1867	1867 - 1870	1910	1910	1910 - 1919	1910	
		1867	1867 - 1870	1910	1910	1910 - 1919	1910	

1983 - SEGUNDA EXPEDICION BOTANICA

1980 - CREACION DE LA FACULTAD DE CIENCIAS EN LA UNIVERSIDAD NACIONAL
1986 - FONDO COLOMBIANO DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS Y PROYECTOS ESPECIALES * FRANCISCO JOSE DE CALDAS *

en ese proyecto compartíamos esa sensación. Es que cuando vuelvo a esas épocas, me veo ahí, interactuando con los niños, como una profesora del museo. Más que como museóloga o curadora o directora, como educadora del museo.

Entonces, a partir de esta gran experiencia, emprendí la organización de mi última exposición en el Museo Nacional de Colombia. Con la asesoría de Eduardo Mendoza Varela, en ese entonces director del Instituto Colombiano de Cultura Hispánica; Alfredo Bateman, de la Academia Colombiana de Historia; Guillermo Hernández de Alba, director del Museo 20 de Julio; Jorge Hernández, del Inderena; Augusto Gast Galvis, del Instituto Nacional de Salud; Teresa Bueno de Arango, del Jardín Botánico, y los profesores Jorge Arias de Greiff y Polidoro Pinto, de la Universidad Nacional, realicé la primera gran exposición que, creo, se dedicó a la Expedición Botánica en toda la historia museológica del país.

Aproximadamente, estudié durante unos dos años para realizar este proyecto. Además de viajar por algunos de los sitios que visitó José Celestino Mutis, como Fusagasugá, Mariquita y los cerros de Guadalupe, revisé toda la bibliografía disponible sobre el tema para ese momento. En este trabajo, Poli Pinto, que en ese momento era el director del Instituto de Ciencia Naturales de la Universidad Nacional, y el doctor Hidrobo, me apoyaron muy especialmente a realizar la selección de todos los objetos que hicieron parte de esta muestra y a continuar y potenciar el programa pedagógico del museo.

Ellos se portaron increíblemente. Me prestaron, con una generosidad y tranquilidad excepcionales, teodolitos, sextantes, octantes, brújulas, reglas cilíndricas, anteojos de paso, todo tipo de animales disecados, libros, láminas, ejemplares originales del Herbario Nacional. Es que las colecciones de la Universidad Nacional son impresionantes. Sin su ayuda, la riqueza y profundidad de esa exposición nunca habrían sido posibles, porque, además, me ayudaron a construir una serie de materiales didácticos entre mapas, cuadros sinópticos y otro tipo de ayudas gráficas.

Ahora en particular, recuerdo el cuadro sinóptico que realizamos sobre las hormigas. Los niños enloquecían con el pasaje dedicado a estos animales y se morían de la hartera frente al cuadro de Mutis. Claro, cuando uno tiene siete o diez años, se muere de la emoción sabiendo que hay hormigas culonas, verdes, anchas, altas, delgaditas, que cargan hojas, que hacen huecos, y se muere del aburrimiento ante la cara adusta y gorda de don José Celestino... Así es la mente humana.

A esas alturas, ya sabíamos que no podíamos seguir realizando exposiciones simplonas con cuatro cuadros colgados de cualquier manera y cinco objetos guardados en un escaparate anodino; a esas alturas ya sabíamos que las exposiciones podían ser dispositivos muy poderosos si se les planeaba y realizaba de forma adecuada. Mucho más en un medio como el nuestro, que carecía —y aún carece— de una cultura de museos. Si te metes a trabajar con el museo, debes conocer cómo funciona la mente humana, porque esta no aprende sola. Eso es perfectamente imposible. Y el museo puede ser una herramienta potentísima para transformar la mente de los niños y de los adultos... Llevarla más allá de sí misma.

No quiero terminar sin aludir a los materiales didácticos para la exposición sobre la Expedición Botánica. Además de los materiales fungibles, hechos siguiendo las pautas



Niños y niñas recorriendo los jardines del Museo Nacional de Colombia, en el contexto de la actividad denominada "Adopta un árbol", diseñada para la exposición-taller *El árbol*. Foto anónima, s. f. Archivo del Museo Nacional de Colombia.

de los materiales de la exposición-taller *El árbol*, realizamos un par de ejemplares con el cabezote del *Correo Curioso*, con noticias y diversos artículos relativos a la historia de la gran expedición científica de Mutis. Estos materiales se editaron y repartieron entre los estudiantes y el público en general, gracias al apoyo del Proyecto Regional de Patrimonio Cultural del Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo.

Lo que debió venir luego nunca sucedió. Yo ya estaba planeando una exposición-taller sobre el traje, que habría permitido explorar las colecciones del museo de forma muy sugestiva. Los uniformes, las armaduras, las gualdrapas, los tejidos y todos los vestidos con que se visten los personajes del gran conjunto de retratos del Museo habrían podido ser explorados de forma muy articulada. Y, bueno, no se diga nada sobre las posibilidades que esta perspectiva tenía con respecto a las obras de arte. Pero, como digo, nada de eso se pudo realizar. Quienes empezaron a dirigir Colcultura durante el gobierno de Belisario Betancourt estaban planeando otro derrotero para el museo o, mejor debería decir, otro despropósito institucional, de los muchos que proliferaban y proliferaron en el paso de un gobierno a otro a lo largo de nuestra historia.

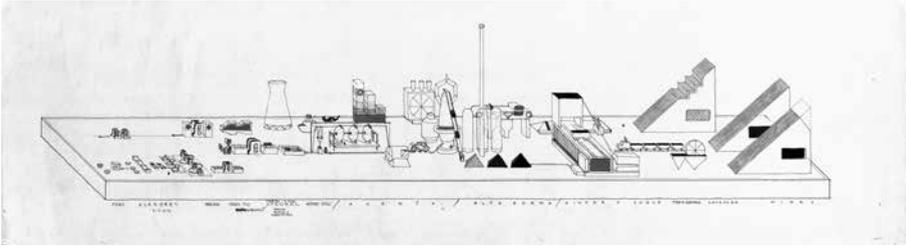
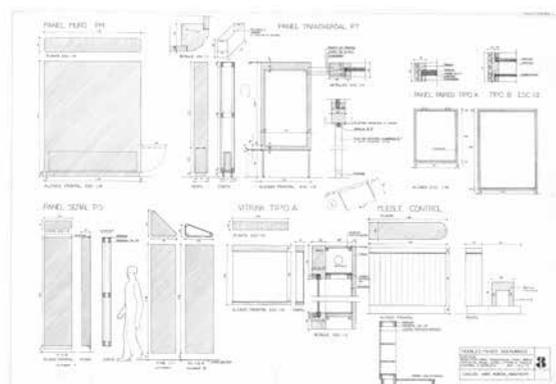
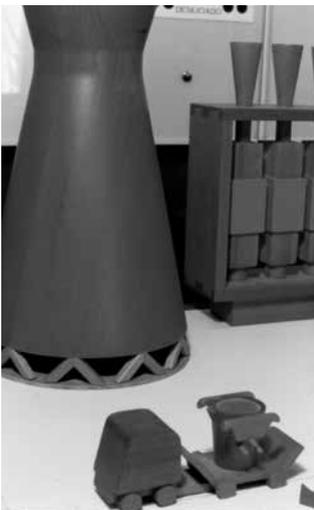


Foto Orlando Beltrán; 1980. Archivo Orlando Beltrán. Perspectiva de la maqueta que reproduce de forma esquemática la planta de producción de acero de Acerías Paz del Río en la Sala Central del Museo Siderúrgico; 1981. Archivo Carlos Niño.



Panorámica de la Sala Central del Museo Siderúrgico de Acerías Paz del Río. Foto Carlos Niño; 1982. Archivo Carlos Niño. A la izquierda de la imagen, se observa la maqueta a la explicación de la producción de la producción del acero.



Plano de una sección del mobiliario museográfico diseñado por Carlos Niño para el Museo Siderúrgico de Acería Paz del Río. Carlos Niño; 1981. Archivo Carlos Niño.

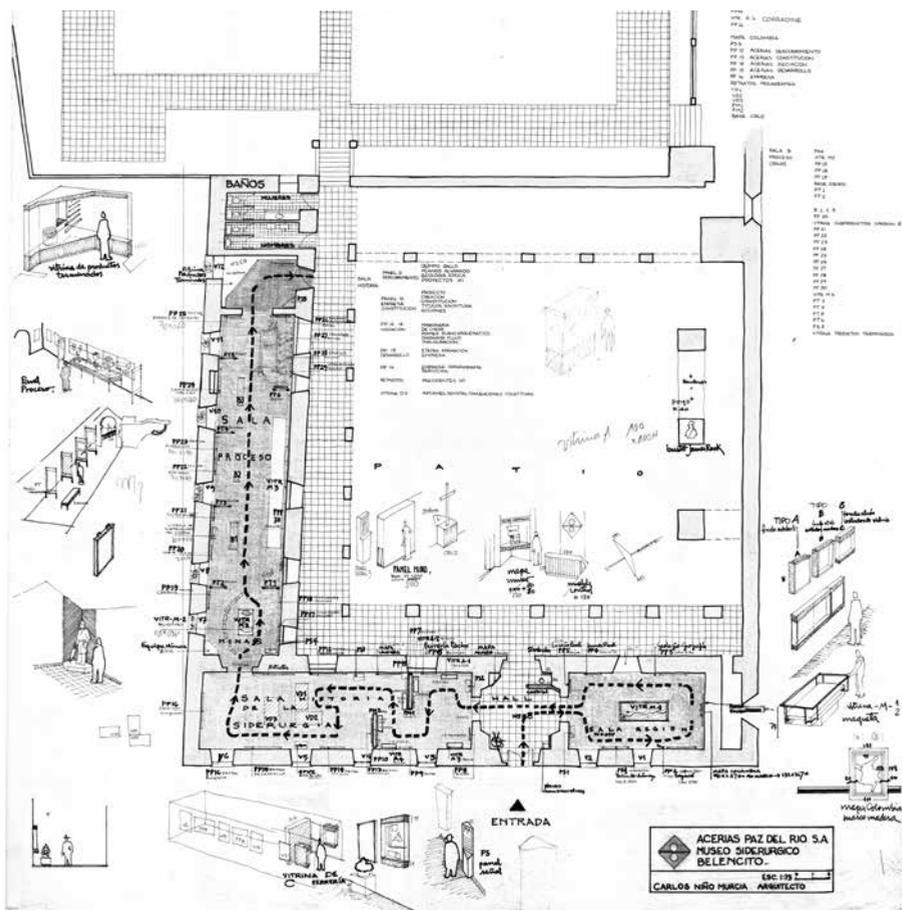
Detalle de la maqueta de la producción de acero de la Sala Central del Museo Siderúrgico de Acerías Paz del Río. Foto Carlos Niño; 1982. Archivo Carlos Niño.

El primer museo didáctico

Cuando me casé con Darío Vallejo, en 1977, él era presidente de Acerías Paz del Río desde hacía diez años. Entonces, a partir de ese momento, empecé a acompañarlo en su visita semanal a las instalaciones de la fábrica en Belencito, Boyacá. A veces viajábamos el viernes, a veces el sábado, y el domingo visitábamos alguna parte del departamento y nos devolvíamos a la ciudad. Lo más importante de esos viajes es que por primera vez en mi vida entendí qué era Acerías Paz del Río y, sobre todo, la importancia que tenía para la economía nacional, como gran empresa siderúrgica del país. En esos viajes semanales, y mientras yo rehacía el Museo Nacional en Bogotá, visité los talleres y, en general, las instalaciones de la fábrica y las minas de carbón. Con Darío, una o dos veces al mes, visitábamos el pueblo de Acerías Paz del Río, y también Belencito, donde estaba ubicada la fábrica de hierro, y donde también se ubicó la fábrica de cemento que él creó, hacia el final de su administración. También entendí, hasta dónde yo lo podía hacer, el proceso de elaboración del hierro y el acero: ese complejísimo proceso de minería industrial y de ingeniería de vanguardia que termina en la prodigiosa producción de varillas. Ese es un proceso muy complicado, que parte de los materiales primarios, hasta el producto final que es el hierro. Se trata de un proceso que tiene fases muy complejas, que se suceden en diferentes equipos manejados todos por ingenieros.

Entonces me puse a pensar que si para mí significaba un gran esfuerzo mental comprender el funcionamiento de uno solo de esos grandes equipos, para los niños que visitaban la fábrica debía resultar tremendamente difícil entender la totalidad del proceso. Más allá de su admiración por el tamaño, la fuerza y las grandes temperaturas del alto horno, por ejemplo, no podía quedar nada. Pura mitología. Así que me puse a la tarea de diseñar un museo para niños que explicara la producción del acero. Se trataba de que ese museo les permitiera, de la forma más sencilla posible, el entendimiento de todo el procedimiento industrial. Yo quería que cualquiera de los niños de Sogamoso, Paipa, Iza, Tunja e, incluso, Bogotá pudiera llevarse una idea realista de lo que acontecía en la fábrica de Acerías Paz del Río. Los niños, entonces, deberían empezar su visita en el museo, y en la interacción con las maquetas, los materiales didácticos y las carteleras, debían construir una idea compleja de lo que luego verían directamente en las instalaciones de la fábrica.

Como en aquel momento yo tenía un diálogo frecuente y muy intenso con el museólogo alemán Ulrich Löber, que me visitaba cada tanto tiempo como asesor en el proyecto de modernización del Museo Nacional, alguna vez le comenté mi idea y quedó fascinado. También compartí mi preocupación con el arquitecto Carlos Niño que, como se recordará, era el museógrafo estrella de la empresa que tenían Dicken Castro y Jacques Mosseri, mis asesores en el proyecto de intervención arquitectónica del Panóptico de Cundinamarca, como se llamaba históricamente a la sede del Museo Nacional. Con Ulrich y Carlos visitamos muchas veces las instalaciones de Acerías Paz del Río y empezamos a estudiar el proceso industrial. Löber empezó a elaborar sus ideas de gran museólogo que era, y Carlos, a traducirlas museográficamente. Yo, en ese equipo, operaba como profesora de kínder.



Plano general de la exposición permanente del Museo Siderúrgico de Acerías Paz del Río. Carlos Niño; 1981. Archivo Carlos Niño.

Al final, conseguimos realizar una exposición muy entretenida, que fue instalada en una de las alas del convento de Belencito, que en ese momento estaba desocupada. El principio del diseño museográfico lo propuso Carlos. Se trataba de unos módulos de madera que él mismo diseñó, con la asesoría museológica de Löber y del ingeniero Édgar Angarita, gran amigo de Darío. Los módulos representaban los equipos de Acerías Paz del Río, y correspondían a la realidad técnica de la producción del hierro. La idea era que fueran didácticos y técnicamente verdaderos. Por ejemplo, ahora, cuarenta años después, puedo referir el alto horno. En cierto sentido se trata del corazón de toda la siderúrgica, puesto que en este se introducen el mineral de hierro, el coque y la caliza, para producir el arrabio líquido del que se obtiene, según se elaboren, los diferentes tipos de coladas y, a partir de ellas, los tubos, las láminas o los lingotes.

Así, la exposición contó con las maquetas que explicaban el funcionamiento de la fábrica y, además, con una gran maqueta de la región. Orlando Beltrán diseñó una serie de carteleros que explicaban aspectos puntuales relacionados con los minerales y las

funciones de las máquinas. Los niños podían jugar con esas maquetas hasta que entendían la operación completa.

Yo convencí muy rápidamente a los colegas de Darío y a los miembros de la Junta Directiva de Paz del Río de la importancia del proyecto. Eso no me quedó difícil. Como directora del Museo Nacional y como esposa del presidente de la compañía, yo no tuve que insistir en la importancia que podría tener el museo que les estaba proponiendo. Se trataba de refundar el antiguo Museo Siderúrgico Nacional, situándolo en el contexto regional y volcándolo todo hacia la idea de un museo histórico de técnica avanzada. En este aspecto particular, la experiencia del profesor Löber fue fundamental. Él era especialista en museos industriales, y había asesorado el Museo del Pan, el Museo de la Fotografía y el Museo de la Cerámica, en el contexto alemán. De él fue la idea de realizar los módulos didácticos simplificados al estilo de los juguetes escandinavos que diseñó Carlos Niño.

La exposición del Museo Siderúrgico quedó estructurada a partir de cinco salas. En la primera, dedicada a la región de Belencito, el visitante se encontraba con una gran maqueta. La segunda sala estaba dedicada a la historia de la siderúrgica en Colombia y allí se destacaban las experiencias del país en regiones como Pacho, La Pradera, Amagá, Samacá, Tenza y Corradine. La tercera sala continuaba con el relato histórico, enfocado en los orígenes de Paz del Río. La cuarta sala estaba dedicada al proceso de producción del acero, y en la quinta y última se exhibían productos y objetos elaborados en acero y cemento. Por último, en el jardín del claustro también ubicamos una locomotora y diversos objetos que, por su configuración plástica, eran muy llamativos.

Ahora no tengo ni la menor idea de cuánto costó el desarrollo total del proyecto, pero yo sé que no fue una inversión millonaria; por el contrario, se trató de un proyecto con una inversión muy modesta que tuvo un gran impacto. Como he dicho muchas veces, todos mis proyectos museológicos se realizaron en medio de una gran austeridad presupuestal. Eso sí, un equipo muy grande de profesionales de la empresa nos ayudó en la elaboración de mapas, planos, diagramas, vitrinas, en la adecuación del claustro y el jardín, en la iluminación y, claro, en los aspectos históricos, geológicos y paleontológicos.

Ahora no estoy segura de cómo funcionaba el museo. Supongo que el ingeniero Édgar Angarita, que dirigía la sección de recursos humanos de la empresa, debió de hacerse cargo de su operación. Lo curioso es que me recuerdo los fines de semana que pude desplazarme con Darío a la zona, haciendo visitas en el lugar.

Tengo entendido que ese museo ha funcionado episódicamente hasta el día de hoy. Con este se estaba desarrollando una gran labor educativa en la región de Belencito. La empresa que compró Acerías Paz del Río lo mantiene en el claustro en donde lo instalamos con Carlos y está casi intacto. Se atiende al público a través de reservas particulares.

Mi salida del museo

Mi salida de la dirección del Museo Nacional de Colombia fue muy sorpresiva. Yo no me la esperaba y nadie dentro de Colcultura se tomó la amabilidad de anunciarme la intención de Aura Lucía Mera, la persona que remplazó a Gloria Zea en la dirección del Instituto Colombiano de Cultura. Belisario Betancourt la había nombrado, una vez él se posesionó en la Presidencia de la República. Una mañana encontré a Sebastián Romero en mi oficina y él me informó de forma muy escueta que era él nuevo director. Sebastián había sido jefe de la Dirección de Museos del Instituto y también asesor cultural de la campaña de Belisario Betancourt a la Presidencia. Mientras trabajó en Colcultura, nunca me pude entender con él. El punto es que esa mañana, Sebastián apenas si me permitió recoger mis objetos personales. Inmediatamente fui a presentar mi renuncia y en los siguientes días me puse a la tarea de entregar detalladamente el inventario del museo a los funcionarios del área de auditoría del Instituto. Para mí, esa labor fue devastadora, no solo porque me tocó realizarla en las condiciones más ingratas en uno de los corredores del segundo piso del museo, al lado de las oficinas de la dirección que estaban ubicadas en ese sitio en aquel entonces, sino porque mientras la realizaba, vi desfilar cuadros muy importantes de la colección para la Presidencia de la República, entre ellos *La playa de Macuto*, de Andrés de Santamaría. El montaje que nos había costado armar más de cuatro años a mis colegas de las juntas y a mí se deshizo en menos de una o dos semanas. El motivo era lo más triste: se querían decorar las paredes del Palacio Presidencial. Todo un despropósito institucional.

Al cabo de un par de semanas entregué el inventario del museo y, sin demora, me fui del país. Darío, después de trabajar durante casi veinte años para Acerías Paz del Río y de representar a la empresa en una infinidad de comités y grupos de trabajo nacionales e internacionales, renunció. Así que fue en París donde me enteré del escándalo que se había desatado por mi salida del museo. Pilar Moreno de Ángel, quien viajó unas semanas después a la capital francesa, fue quien me presentó un recuento más o menos detallado del debate que se había dado en la prensa bogotana. En principio, yo no lo podía creer, sobre todo por las difamaciones de que fui objeto. Era una cosa tan delirante que en lugar de horror casi me produjo risa.

No estoy segura de cuándo se inició el debate ni quién lo suscitó, pero sí recuerdo algunos de los artículos que se publicaron. Uno de ellos, titulado “El Museo Nacional: un ente fosilizado”, publicado en las *Lecturas Dominicales* del periódico *El Tiempo*, el 24 de octubre de 1982, desde su título desconocía de forma flagrante la labor que veníamos realizando con María Giraldo y todo el equipo del Departamento Educativo, así como el trabajo que habíamos realizado con mis colegas de las juntas asesoras. Con base en una entrevista a Sebastián Romero, Gloria Moanack, la autora, justificaba implícitamente mi salida de la dirección del museo, apropiándose de los planteamientos que los historiadores y los historiadores del arte que me habían acompañado en la reestructuración de la exposición permanente ya habíamos realizado: la colecciones del museo eran pobres histórica y artísticamente, el museo necesitaba una exposición que estableciera un primer

relato museográfico de la memoria histórica del país y, por otra parte, en términos contemporáneos, necesitaba un gran programa de formación de públicos.

En parte, con nuestra labor, habíamos empezado a suplir esas necesidades. Sin embargo, lo más interesante de la argumentación de Sebastián Romero, ya como director del museo, es que él mismo reconoce, habiendo sido jefe de la Dirección de Museos, que Colcultura no había apoyado y no apoyaba financieramente la gestión del Museo Nacional de Colombia. Como yo misma aclaré privadamente en aquel entonces y he repetido a lo largo de este largo diálogo, mi trabajo se había realizado dentro de la más estricta austeridad presupuestal. En aquel momento, era imposible pensar en un programa sistemático de restauración y, muchos menos, en un programa regular de adquisiciones. En ese frente, mi trabajo se había restringido a establecer unos mínimos en relación con la conservación preventiva, en mantener actualizada la exposición permanente que habíamos inaugurado en 1978 y en adelantar el programa educativo del museo.

No obstante, son las fotografías con las que se ilustraron ese largo reportaje las que más me impactaron, por la grave distorsión de los hechos que presentaban. Recuerdo en especial una de ellas: mostraba, en la entrada de la calle 29, el amontonamiento de los guacales que los arqueólogos del Instituto de Antropología usaban para transportar los objetos que encontraban en sus investigaciones por todo el país. En los pies de página, implícitamente, se desconocía el hecho de que la sede del museo era compartida por dos instituciones y que yo muy difícilmente podía imponerles al director y a los científicos de esa institución unos criterios sobre el uso del espacio del museo.

Había otras fotografías que mostraban los depósitos que habíamos construido con el doctor Ulrich Löber. En los pies de página de ellas se decía que el 70% de la colección había sido “relegado” a las reservas del museo, cosa completamente cierta, en supuestas condiciones ambientales adversas a su conservación, cuando era conocido por todas las personas que habían trabajado y aprobado las decisiones que habíamos tomado sobre este particular con el profesor Löber, entre ellas el mismo Sebastián, que esos depósitos tenían las mejores condiciones ambientales posibles, porque habían sido diseñadas con la asesoría de los conservadores y restauradores de la Escuela de Conservación y Restauración de Colcultura, para que funcionaran sin el uso de la tecnología de control de estabilidad ambiental que los grandes museos del mundo utilizaban en aquel entonces y que el Instituto no podía adquirir en esos momentos. Es que, históricamente, los únicos museos del país que han podido tener acceso a ese tipo de tecnología son los museos del Banco de la República; el resto han tenido que apelar a la construcción de reservas que garantizan una estabilidad ambiental sin control tecnológico, tal y como sucede hoy con los depósitos del Museo Nacional de Colombia o con la reserva visitable del Claustro de San Agustín de la Universidad Nacional de Colombia. Supongo que tendrán algunos deshumidificadores, pero nunca las máquinas y las computadoras y todas las instalaciones hidráulicas que se requieren para establecer y administrar un control ambiental total.

Por otra parte, en medio de ese debate, también surgió una lista de objetos que supuestamente estaban perdidos. Por fortuna, yo había realizado muy minuciosamente

el inventario que entregué a los funcionarios de Colcultura y pude publicar un artículo en el que señalaba el lugar o el destino de cada una de las piezas que se mencionaban. Esa fue la única intervención pública que realicé en el intenso debate que se dio en la prensa. Quiero leer en este contexto un fragmento de la carta que escribí en respuesta a la misiva que el arquitecto Santiago Martínez Concha, hijo del pintor Santiago Martínez Delgado, publicó en el periódico *El Tiempo* al final de septiembre de 1982 (Cf. Martínez Concha 1982, 12B). La primera parte de mi texto alude a la conformación de las juntas asesoras y a los criterios de la curaduría que realizamos para la exposición permanente, temas sobre los que ya hablé exhaustivamente, y el fragmento sobre el que me interesa volver está referido al destino de los objetos que el señor Martínez Concha daba por extraviados:

Aquello que cumplió con el riguroso escrutinio de los historiadores y expertos se destinó a la exhibición permanente y el resto quedó en depósitos para exposiciones especializadas temporales o conmemorativas, como sucede en todos los museos del mundo.

Unos y otros elementos, los de exhibición permanente y los de depósito, se catalogaron y se conservan con el mayor cuidado, al igual que el edificio, pese a la escasez de las partidas presupuestales.

No es cierto, por tanto, que se hayan extraviado objetos u obras, ni que el edificio esté en ruinas, ni que piezas valiosas estén arruinadas en los sótanos, entre otras razones porque el Museo no tiene sótanos. Concretamente, sobre los elementos que menciona como perdidos el autor de la carta, la situación es la siguiente: a) "La Bandera de la Guerra a Muerte 1814" sigue expuesta en vitrina en la Sala Independencia; b) Los óleos "Laguna de la Herrera" y "Niebla en la Montaña" del maestro Gonzalo Ariza, continúan en la Sala de Pintura Nacional; c) Los cuadros "El tronco" y "El muchacho del girasol" del mismo maestro Ariza, están en los depósitos; d) Las copias de las esculturas de San Agustín se hallan en el costado sur de los jardines del Museo; e) La capa que se dice usó el Libertador para cruzar el páramo de Pisba, donada por la familia del autor de la carta, está en el depósito por falta de documentación que acredite su autenticidad; f) El óleo "Interludio" del maestro Santiago Martínez Delgado, dado en préstamo por su familia, también está en el depósito al no haber sido clasificado por los expertos como obra para exposición permanente.

La realidad, señor Director, es que todo proceso selectivo hiere susceptibilidades y en veces, obnubilando, produce reacciones iracundas, tardías e innobles. La carta a que he debido responder es un buen ejemplo de ello.

Con mis agradecimientos por la publicación de esta nota en lugar destacado, me suscribo del señor Director, muy atentamente,

Emma Araújo de Vallejo. (Araújo de Vallejo 1982, 1D)

Todavía hoy me es imposible imaginar cuáles fueron las razones para que se armara semejante escándalo, pero en perspectiva, y gracias a la distancia que me ha dado el tiempo, creo que la crónica del suplemento cultural del periódico *El Tiempo*, así como los artículos

Un país sin Museo Nacional

Por D'ARTAGNAN

Los escalones de piedra completamente rotos. Los techos de madera (de tabla burra) con gorgojo y burdamente barnizados. El teatro subutilizado. Los servicios sanitarios en lamentable estado. El famoso salón de las banderas es un decir, porque las banderas pasaron a mejor vida. Y, si bien es cierto que el museo no tiene sótanos, hay muchas piezas valiosas "guardadas" en depósitos. Tales depósitos, a su vez, son parte del espacio del museo que a lo mejor podrían aprovecharse. En fin. Lo poco que queda de museo, se está cayendo...

Hace unas semanas EL TIEMPO publicó dos cartas sobre este tema. La primera, dirigida al director de este diario por el arquitecto Santiago Martínez Concha, hijo del prestigioso pintor colombiano —ya desaparecido— Santiago Martínez Delgado. Martínez se quejaba de que uno de los cuadros más importantes de su padre ("Interludio": retrato de la madre y de la esposa, ganador del segundo salón de artistas nacionales, en 1941), donado al museo por la esposa del pintor, no se encontraba exhibido, sino sucio y descuidado, en el depósito. La hasta hace poco directora del Museo Nacional, señora Emma Araújo de Vallejo, contestó con otra carta aduciendo que, tanto la obra de Martínez como otros objetos no suficientemente auténticos o valiosos, se hallaban "guardados", de acuerdo con el criterio de unas comisiones integradas por sabios en la materia. Muerto de la ira, Martínez hijo se fue hasta el museo, rescató el óleo y éste, limpio y vuelto a enmarcar, le será entregado próximamente al Presidente de la República en

ceremonia especial, para la galería, ya iniciada, de la Casa de Nariño.

Hay otras cosas "guardadas" en los depósitos, como unas cartas relacionadas con Colón que tampoco se muestran —o muestran— dizque porque el papel de las mismas no parece lo suficientemente viejo. El salón de banderas nacionales no se enseña porque, como ya dijimos, éstas también fueron dadas de baja. Hay, igualmente, botas, espadas, símbolos patrios y cuadros de próceres en los depósitos. Según Martínez Concha, el 70 por ciento de nuestra historia patria está amontonada ahí. Doña Emma Araújo resolvió, durante sus ocho años de administración, "departamentalizar" el museo por secciones históricas, en vez de obrar con sentido integracionista. Y resolvió además emplear un riguroso y subjetivo criterio selectivo, cuando en todas partes —los Estados Unidos, por ejemplo— abren museos en cada cuadra para poner en exhibición los objetos más simples, a los cuales sin embargo les conceden algún valor, así sea cronológico. No es fácil, pues, el reto que le espera al nuevo director de la institución, Sebastián Romero, para recuperar, en forma y contenido, lo que fue hace mucho tiempo nuestro antiguo panóptico.

Aparte de lo anterior, existen razones que atentan de años atrás contra el Museo Nacional. El gobierno, por ejemplo, acabó suspendiendo la partida presupuestal asignada al museo, y a éste ahora lo "sostiene" Colcultura, como puede, o como quiere. Además, tampoco es un secreto cómo el Museo de Arte Moderno es la entidad cultural que en los últimos años ha recibido la mayor reactiva-

ción económica, y dichos esfuerzos encomiables en pro de una sola causa, han ido naturalmente en detrimento de otras, como el Museo Nacional. Actualmente este último carece de cafetería, servicio que prestan los demás museos nacionales en el exterior, y detrás de sus instalaciones funciona el Colegio Mayor de Cundinamarca. Qué bueno sería que el gobierno expropiara tales terrenos, previa indemnización y ubicara al colegio en otro sitio, para donárselos al museo. Y qué bueno sería —sobre todo— que el Presidente Betancur se propusiera no dejar morir esta especie de archivo tangible, donde presumiblemente se recogen los principales testimonios y tesoros de la historia colombiana, y en cambio se decidiera a reformarlo, ampliarlo, mejorarlo; darle de nuevo al país un verdadero museo nacional, como lo tienen, con decoro, las demás naciones. Con solo eso que hiciera Colcultura en este periodo, sería bastante. Porque hay prioridad de prioridades, y dentro de la cultura de los pueblos, ésta es una de ellas, antes que opera y muchas otras cosas que pueden esperar.

De acuerdo con el anticipo pirateado de las memorias de Carter que publicó "El Siglo" en su última edición dominical, recogemos esta perla, no sabemos si de Jimmy, o de la señorita que levantó el texto: "Para mí Jody Powell fue tal vez el mejor trabajador (el subrayado es nuestro) que tuvo la Casa Blanca en los cuatro años de mi gobierno". Hay que recordar que de Powell (secretario de Prensa de Carter) como de tantos otros funcionarios de ese entonces, se decía que fumaban marihuana de lo lindo, a escondidas en los jardines de la Casa Blanca.

Tomado de *El Tiempo*. Bogotá, domingo 17 de octubre de 1982.

que mencionaban la supuesta pérdida de obras del pintor Santiago Martínez Delgado o la decadencia de la exposición permanente, solo buscaban justificar una decisión que, a todas luces, era arbitraria. Y fue arbitraria, no porque yo fuera infalible ni incuestionable, sino porque en el momento en que se me retiró del museo, yo estaba realizando una labor, como ya señalé, muy significativa, y porque esa labor era reconocida por algunos académicos, intelectuales, políticos y artistas, que salieron espontáneamente en mi defensa. Ahora recuerdo, por ejemplo, el pronunciamiento de la Academia Colombiana de Historia. Creo que vale la pena volver sobre ese documento.

Otro texto que infortunadamente nunca se publicó en ese entonces, sino mucho después, fue un artículo que escribió Marta Traba, que para mí es entrañable:

El Museo Nacional de Bogotá ha sido siempre para mí, mientras viví en Bogotá y cuando volví periódicamente, uno de los más gratos para escapar del ahogo de la vida cotidiana y encontrar el sitio tranquilo donde es posible pensar, sentir, informarse, abstraerse. Por muchos años, mientras lo dirigía la Sra. Teresa Cuervo Borda, el Museo revistió todo el encanto de las instituciones insulares, apartadas de la realidad. Los rituales del Museo seguían perteneciendo fuertemente al siglo XIX; Avelino me precedía, golpeaba con cautela y entraba misteriosamente; aunque yo sabía que siempre Doña Teresa me recibiría de buen agrado. En efecto, ella me hacía sentar en el recibidor, susurraba unas cosas a Avelino, y al poco rato aparecía la tetera



PROPOSICION #4

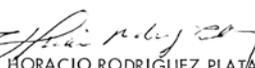
La Mesa Directiva de la Academia Colombiana de Historia registra con asombro y profunda preocupación la campaña, cuya finalidad se desconoce, que se viene adelantando contra la pasada administración del Museo Nacional de Colombia. La Academia manifiesta su inquietud por cuanto a una comisión de su seno integrada por muy destacados historiadores expertos en las distintas etapas de nuestro pasado, tomó parte activa y desinteresada desde 1975 en esa labor cuando el Gobierno decidió que se llevara a cabo la remodelación, reorganización y modernización del Museo Nacional. Al efecto se consiguió la asesoría de uno de los más expertos y connotados museólogos europeos, el Profesor Alemán Ulrich Lober y se contó además con la colaboración de muy destacados arquitectos nacionales y de críticos e historiadores con amplia experiencia en las artes plásticas.

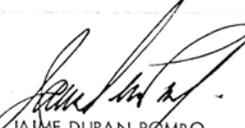
Los resultados de estas labores fueron ampliamente satisfactorias por cuanto significaron ágiles y modernos programas educativos que hicieron del Museo un sitio grato y deleitable especialmente para los niños y adolescentes que lo visitaban; tanto fue así que como resultado de ello la Unesco estableció una Escuela de Museología en Bogotá.

Preocupa a la Academia que labor tan importante se diluya en medio de la incomprensión y la mentira y por lo tanto considera su obligación sentar su protesta por tan desleal e innoble campaña y cree conveniente enviar copia de la presente al señor Presidente de la República, al señor Ministro de Educación Nacional, al Asesor Cultural de la Presidencia de la República, a la señora Directora del Instituto Colombiano de Cultura, a la prensa escrita y hablada del país.

BOGOTÁ, D. E., 28 de Octubre de 1982.


GERMAN ARCINIEGAS
Presidente


HORACIO RODRIGUEZ PLATA
Vicepresidente


JAIME DURAN POMBO
Secretario


ALFREDO D. BATEMAN
Tesorero


RAFAEL SERRANO CAMARGO
Coordinador de Biblioteca y Archivo.


ANTONIO CACUA PRADA
Director del Boletín de Historia y Antiquedades.

con agua aromática y las galleticas hechas por las monjas. Como Juan Gustavo Cobo, tengo una particular debilidad por el rito del té, y creo que es de las únicas situaciones realmente civilizadas donde se puede conversar. Doña Teresa gastaba bastante tiempo en fórmulas de cortesía y luego siempre me mostraba algo sorprendente que acababan de ofrecerle; un mechón de pelos en un medallón, un cuadro indiscernible, unas espuelas; yo sentía que había un continuo y oscuro peregrinar del pueblo anónimo colombiano que llevaba al museo despojos, como quien lleva reliquias a los santos. Era muy agradable y muy metido en esa entraña colombiana que para mí, inmigrante de un país sin historia como la Argentina, resultaba particularmente fascinante. Luego Doña Teresa me acompañaba hasta el primer piso, bajando las escaleras de un modo que siempre me causaba admiración y pánico: con la vista fija adelante y ejecutando una especie de extraño ballet para tantear e peldaño de mármol. A veces nos detuvimos en la sala de las banderas obviamente deshechas puesto que procedían de las batallas de la independencia y Doña Teresa me hacía el árbol genealógico de alguien quien, invariablemente, había sido su antepasado. Bueno, este fue, por años, mi primer museo, por donde vagué admirando la fuerte estructura del panóptico, aprendí a admirar a Santamaría y gocé con las cajitas absurdas metidas en las vitrinas. Mi segundo Museo fue el que dirigió Emma Araújo de Vallejo. Llegué cuando la remodelación dirigida por Dicken Castro y el montaje de Jacques Mosseri, ya estaban adelantados. Algunas áreas eran irreconocibles; allí donde se amontonaban las vitrinas se había despejado el espacio; colgado e iluminado apropiadamente los cuadros; repintado las paredes y los techos, con el buen gusto y la pericia característica de los dos arquitectos citados. Avelino se había muerto, pero las honorables señoras cuidadoras seguían siendo un patrimonio del Museo; en la modernización, desaparecieron las galleticas de las monjas pero no el buen café. Emma Araújo, a quien yo conocía tan bien como para saberla capaz de identificarse con el trabajo a realizar, estaba sumergida en los siglos XVIII y XIX, pero mantenía una lúcida relación con el XX a través de su especial atención por el Museo como centro de pedagogía, particularmente infantil. Como moderna ejecutiva que es, Emma Araújo hizo lo mismo que Gloria Zea, la directora de Colcultura, que la nombró; se rodeó de gente experta, tanto en historia, museografía y archivos, como en artes plásticas. Los objetos fueron reclasificados, muchos inventariados correctamente por primera vez, y expuestos de acuerdo a su importancia. La comisión de expertos en artes plásticas, formada por Barney-Cabrera, Gil Tovar, Luis Alberto Acuña, Eduardo Serrano, Dicken Castro y Beatriz González (imposible hacer un comité más acertado) seleccionó las obras para la colección permanente, y las demás fueron a depósito, destinadas a exhibirse parcialmente y cuando fuera necesario. Estos movimientos, que son normales de todo Museo, han suscitado tardíamente, y sin razón alguna, la torpe crítica de quienes creen, con el criterio retardatario, que echa todo a perder en nuestros países, que un museo es un panteón y no un lugar dinámico, programado continuamente para prestar un servicio informativo y cultural a la comunidad. Durante el periodo dirigido por Emma Araújo el Museo prestó ese servicio a fondo. No sólo es la Sra. Araújo, sino

sus colaboradores y sobre todo, los beneficiarios, quienes pueden y deben salir de testigos. Sé que varias veces sacó dinero de su bolsillo, y que si los baños no estaban en excelente estado, podía ser por culpa de la vejez del edificio, pero con seguridad el jabón y el papel higiénico salían de su casa. Hay que saber lo que es trabajar sin nada más que la buena voluntad de los participantes para apreciar debidamente una gestión que fue desde la modernización de sistemas visuales, nuevos montajes y sistemas de clasificación de piezas, hasta el suministro personal de escobas. Este tipo de gestión, entusiasta y fuera de toda medida, solo la puede hacer gente como Emma Araújo; gente que nunca se siente funcionario, sino que recibe un cargo como quien abraza una causa cuyo resultado, aunque sea en una mínima parcela, mejorará la comunidad. Así lo hizo en la Universidad Nacional, cuando colaboró con el mismo entusiasmo conmigo en la Dirección de Cultura, en 1966, y con el equipo más brillante, valiente y positivo que jamás tuvo la universidad, formado por el Dr. José Félix Patiño, el arquitecto Vargas y el Dr. Casas. Emma Araújo hacía todo eficazmente, llevada por una auténtica pasión por el trabajo que tenía entre manos; publicar un folleto, organizar un simposio, recoger en mi Renault estudiantes heridos en las violentas refriegas de la época. Porque la conozco y sé muy bien el calibre de su capacidad de trabajo, quiero elogiar su gestión al frente del Museo Nacional, consiguiendo que este pasara de ser un baúl de las abuelas a convertirse en un verdadero museo. Hablo por instrumentos, como dice Salcedo con su chispa característica, pero tal vez fui más veces al museo durante el tiempo que lo dirigió Emma Araújo, que mucha gente que vive en Bogotá y nunca pone los pies en él. (Traba 1984, 6)

Yo no sé cuáles fueron los motivos para pedir mi renuncia. Desde aquel entonces y hasta hoy, de vez en cuando, vuelvo a pensar en ello. Es que no me imagino a Belisario Betancourt orquestando semejante drama versallesco. Yo lo había conocido más o menos en 1957, en la misma época en que conocí a Marta Traba, porque él era un admirador sin límites suyo. Él iba a todas las conferencias y actividades culturales que organizábamos con ella en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Incluso, fue a mi casa a varias de las reuniones que yo realicé en aquel momento. No me puedo explicar que nunca me haya llamado o me haya hecho alguna señal para comunicarme su descontento con mi trabajo. Es que, como digo, mi gestión en el museo en ese momento era incluso más activa que al principio, también era reconocida por la academia, por los círculos intelectuales y culturales y por la prensa, y con un gran impacto dentro de la población infantil, adolescente y, creo, universitaria. Para mí fue una gran sorpresa y han pasado cuarenta años y sigo igual de sorprendida que cuando encontré a Sebastián Romero en mi oficina.

En ese momento, entre mis amigos y allegados circularon varias versiones sobre las motivaciones de esa decisión. En una de ellas se decía que Sebastián Romero había pedido al presidente recién electo el cargo de director del museo. Como dije, nunca pude entenderme con él. Su estilo de trabajo y la forma como abordaba las relaciones personales siempre nos distanció de modo irremediable, y es posible que esas diferencias personales le hayan llevado a solicitar mi salida del Museo. Lo curioso

CULTURAL

A cargo de GLORIA VALENCIA DIAGO

'El Museo Nacional, el mejor en su género de América Latina'

Por GLORIA VALENCIA DIAGO

"No hay en toda Latinoamérica un museo histórico mejor montado, mejor instalado y más rico dentro de su especialidad que el de Bogotá". La aseveración de Horacio Rodríguez Plata es respaldada por sus compañeros de las comisiones histórica y artística que asesoraron el montaje del museo luego de la remodelación a que fue sometido hace cuatro años.

Frente a las insistentes críticas aparecidas en la prensa respecto al Museo Nacional, EL TIEMPO quiso conocer el criterio de un grupo de personas que en una u otra forma tuvieron que ver con la readecuación y con los programas realizados por el Museo en el último cuatrienio.

El padre Alberto Lee López, Horacio Rodríguez Plata, Pilar Moreno de Angel, José María de Mier —numerosos de la Academia de Historia—, el arquitecto Dicken Castro, quien tuvo a su cargo los trabajos de restauración y María Giraldo de Puech, coordinadora de las tareas educativas, concluyeron que las aseveraciones que tienden a menospreciar la pasada administración del Museo están plagadas de errores.

El primero de ellos, la fecha que se da de su fundación. No es cierto que hubiera sido en 1828, sino en 1823 cuando fue creado por el Congreso de Colombia, cuya ley fue sancionada por el entonces vicepresidente general Francisco de Paula Santander. Falso que el 70% de los objetos se hallen "guardados". Cada uno de ellos fue motivo de estudios y hasta

de debates en las comisiones. Tampoco es cierto que no haya depósitos; fueron construidos al final de cada sala, a partir del segundo piso, como parte de la remodelación. Y se distorsiona la verdad con la fotografía, en la que se hace aparecer como desidia del Museo Nacional un arriete de materiales en un patio cuando en realidad corresponde a elementos de desecho del Museo de Antropología, luego de la remodelación de una de sus salas, afirman los entrevistados.

Mostrar y enseñar

Respecto a la acusación de que el museo está organizado a manera de cartilla, Horacio Rodríguez Plata dice que más parece un elogio. Todo museo del mundo debe responder a un fin didáctico. Al mostrar, se debe enseñar. El Museo se organizó en tal forma que el visitante se entere (y son muy pocos los que la conocen), de la Historia de Colombia.

A fin de dar una idea muy nítida de ese proceso, la comisión procedió a guardar determinados objetos por varios motivos: bien por carecer de valor como el caso de la carta de Colón que el padre Lee encontró que era apócrifa, bien porque distraían la atención de los visitantes o bien para su mejor conservación.

Es el caso de los documentos que no son para exhibirse sino para estudiarse y que en ningún museo se hallan expuestos a la luz que los deteriora, o el de las banderas que, en caso de seguir en exhibición, hubieran acabado por deshacerse del to-

do, informa Pilar Moreno Angel, quien enfatiza en que nada fue producto de la improvisación.

El cuadro de Marlínez Delgado

Las comisiones asesoras fueron integradas por miembros de la Academia de Historia encabezados por Gabriel Giraldo Jaramillo y por conocedores de las artes plásticas como Dicken Castro, Beatriz González, Eugenio Barney Cabrera, Eduardo Serrano y Luis Alberto Acuña. Y por su parte, Emma Araújo es una persona de amplia cultura con estudios en La Sorbona, puntualiza Pilar Moreno.

En lo que respecta al cuadro de Santiago Martínez Delgado, agrega, la comisión artística encontró pinturas sobresalientes en la pintura colombiana de Andrés de Santamaría, Zamora, Figueroa, Espinosa, Garay, Acevedo Bernal, entre otros, todos muy respetables, que se encuentran unos en exhibición y otros guardados por la simple razón que ningún museo expone simultáneamente su colección permanente. Y de ello es un ejemplo el Museo de Arte Moderno de Bogotá que no muestra ni siquiera una mínima parte de sus obras.

Por su parte, José María de Mier se muestra escéptico ante varios argumentos que se han esgrimido. Uno de ellos que el cuadro de Martínez Delgado "casi" se daña. Las cosas se dañan o no se dañan pero el casi, no es válido. Y otro, que la vibración del tránsito y el paso de los escolares produce polvo y desprende la pintura. Por una parte, el edificio está ubi-

cado en una de las zonas geológicas más firmes de Bogotá. Y por otra, si los museos tuvieran que aislarse del tránsito vehicular y de los niños deberían trasladarse lejos de las ciudades y encerrarse en campana de cristal, comenta.

Problema de mantenimiento

Dicken Castro hace un recuento de lo que fue la restauración del museo; se cerraron ventanas para ampliar el área de exhibición; se dotó con buena iluminación; se readecuaron todas las redes eléctricas que corrían sin protección alguna por entre cartones y maderas; se hicieron baños, cocineta y se quitaron los cielorasos falsos que dejaron al descubierto las bóvedas y las vigas. Afortunadamente, ahora se pueden detectar las goteras cuando aparecen y el gorgojo que no da de cuatro años sino de 30 o mucho más.

Todo ello se hizo dentro de un presupuesto precario que no alcanzó para remodelar el teatro, para la cafetería ni el salón de artes gráficas que proponía Dicken Castro en el último piso donde, aprovechando las prensas y las cuñas, se habían podido hacer ediciones de mapas y monedas antiguas para venderlas al público y obtener así una fuente de ingresos para el museo. Los problemas que sufre el edificio son de mantenimiento, anota Dicken Castro.

Con los niños

Graduada en antropología de la Universidad de Stanford, y con experiencia en el área educativa, María Giraldo de Puech fue la encargada de coordinar los programas didácticos orientados a los niños que desarrolló el Museo Nacional durante los últimos tres años y que se dirigieron inicialmente a familiarizarse con la institución. Luego siguió la exposición-taller. El árbol al cual asistieron más de 10 mil escolares de Bogotá, preferencialmente de las escuelas, distribuidos en grupos de 80 por la mañana y 80 por la tarde. Y por último, vino la exposición de la Expedición Botánica, dirigida a niños y adultos que se desmontó poco antes de la entrega del museo. Todo se orientaba a una educación no formal, de divertir y enseñar, que dio magníficos resultados, afirma María.

Para finalizar, los entrevistados sostienen que hay problemas presupuestales y de mantenimiento (ahora agravados por la falta de aseo porque el edificio se está viendo muy sucio), pero que para llamar la atención sobre el museo o pedir su reorganización no hay necesidad de difamar las administraciones anteriores.



Para responder a las críticas formuladas contra el Museo Nacional se reunieron varios de los miembros de las comisiones que asesoraron la reorganización del mismo: padre Alberto Lee López, Ho-

racio Rodríguez Plata, Pilar Moreno de Angel, Dicken Castro, José María de Mier y María Giraldo de Puech quien coordinó programas educativos de la institución. (Foto de Alfonso Angel).

Tomado de *El Tiempo*. Bogotá, jueves 4 de octubre de 1982.

es que él solamente duró en el cargo de director del museo cuatro meses, de tal manera que esta versión para mí tiene sus inconsistencias.

En la otra versión, creo menos. Yo había sido una liberal lopista radical. En los años sesenta, cuando todos éramos castristas de corazón, había militado en el Movimiento Revolucionario Liberal (MRL), que lideró Alfonso López Michelsen. Y como Belisario salió triunfante en las elecciones de 1982, habiendo derrotado al doctor López, al parecer, quería en el Museo Nacional de Colombia una persona que perteneciera a su corriente política, dentro del Partido Conservador. Habría bastado una breve y concisa comunicación suya pidiéndome la renuncia.

Imagino que el trabajo que realizamos con mis colegas de las juntas, y con mis colaboradoras del Departamento Educativo, tuvo que remover algo muy profundo dentro de la sociedad colombiana para que las cosas se dieran de ese modo. Supongo que eso que Sebastián llama tan despectivamente dentro del reportaje de Gloria Moanack, como una “institución muerta que no pasa de ser una cartilla escolar”, tocó fibras muy profundas. Es que se trataba de la primera vez que se hacía un relato museográfico moderno de la historia del país. Y aunque hoy muchos académicos de vanguardia lo ven como un relato conservador, se trataba de la primera vez que se construía una narración de la memoria histórica del país, más allá de la historiografía de la nariz aguileña y ancha patilla de nuestros héroes patrios.

Al leer la violenta reacción en mi contra de intelectuales como el periodista Roberto Posada García-Peña, ‘D’Artagnan’ (1982), dentro del debate que se dio en aquel momento, pienso que pusimos el clavo... No sé dónde... Pero esto causó una rabia, una admiración, una sorpresa, un resentimiento, un remezón. Es que, como en todo remezón, las pasiones humanas más bajas y las más altruistas se mezclan de forma caótica. Supongo que algunos se preguntaron: ¿por qué no se me ocurrió a mí antes? ¿Por qué Emma sí lo pudo hacer? ¿Por qué tuvo que acudir a la Universidad Nacional? ¿Por qué la Universidad Nacional le coopera a Emma? Es que la exposición sobre la Expedición Botánica había sido todo un acontecimiento cultural, que había dado nuevas luces sobre nuestro pasado histórico y creo que mucha gente que no soportaba que la memoria histórica se tocara, menos aún toleraban que ese trabajo se hubiera realizado con los profesores de la Universidad Nacional de Colombia. Para algunas personas, la universidad siempre ha sido un elemento de disturbio. No es una institución neutra. Se dice: ¡uy, la Universidad Nacional! ¡Qué maravilla la Universidad Nacional! ¡Qué horror la Universidad Nacional! ¡La gente más inteligente, pero más problemática trabaja en la Universidad Nacional!... ¿No sé si me hago entender?

Por otra parte, yo creo que mi trabajo debió despertar fuertes y enconadas resistencias dentro de Colcultura. Es que mucha gente estaba acostumbrada a que el Museo Nacional fuera una institución decimonónica, antigua: una club de señoras bien, diplomáticos trasnochados, mediocres pintores veristas y solemnes poetastros. Y a esa gente no le gustó lo que hicimos. Supongo que rompimos muchos esquemas. Particularmente con respecto a la historia del arte colombiano; claro, allí hubo muchas diferencias y disputas soterradas. Ahora recuerdo un cuadro de Fernando Botero que encontré enrollado en la tras escena del teatro del Museo y que Teresa Cuervo nunca expuso por motivos religiosos.

Se trata del cuadro que en aquel entonces se titulaba *Fantasmagoría* y que hoy llaman *Arzodiablomaquia*. Es una obra magnífica que, por ningún motivo, yo habría guardado para darles espacio a los cuadros de un Gonzalo Ariza o de un Coriolano Leudo. Los trabajos de estos últimos artistas, según el criterio con el que mis colegas de las juntas y yo organizamos las colecciones, harían parte de los acervos dispuestos para enriquecer las exposiciones temporales; pero nunca para ser permanentemente exhibidos. Allí había criterios irreconciliables que, como dije, hicieron de mi proyecto algo muy difícil de tolerar para una sociedad, un círculo intelectual y artístico acostumbrados a otros criterios museológicos, si es que se pueden calificar de esa manera los fundamentos de la organización del museo que se había desmontado al iniciar mi administración.

Por último, creo que el estilo austero con el que trabajé a lo largo de los ocho años que estuve vinculada al Museo Nacional de Colombia también me trajo problemas. Trabajé noche y día en esa institución, pero realicé muy pocos eventos sociales. Más allá de las inauguraciones, que siempre fueron muy modestas, yo nunca me proyecté como una figura social. Mi formación fue muy estricta y me impedía mezclar la vida social con el cargo de directora del museo. Supongo que debí desarrollar una “vida social” más intensa, pero eso nunca me llamó la atención. Viendo este asunto con la distancia que da el tiempo, me veo más como profesora del museo que como directora o museóloga. Con esa preocupación que heredé de mi abuelo y de mi padre por la educación y la pedagogía, eduqué a mis hijas, y con ella misma abordé mi compromiso con el museo. Es que nunca he podido desprenderme de la necesidad de conocer a fondo un problema, para actuar en consecuencia y, sobre todo, para compartir mi conocimiento con la gente que me rodea; y en el museo, eran los niños quienes me rodeaban.

La memoria crítica de Marta Traba

Mi primera reacción, después de mi abrupta salida de la dirección del Museo Nacional de Colombia, fue retirarme de todo contacto profesional con el mundo cultural del país. Sin embargo, apenas regresé de París, Gloria Zea me invitó a trabajar con Beatriz González en el área educativa del Museo de Arte Moderno de Bogotá. Beatriz venía laborando en la organización y puesta en funcionamiento de las actividades educativas de este museo al menos desde 1978. Si no estoy mal, la idea de Gloria era que yo apoyara a Beatriz en la formación del magnífico grupo de guías que el museo tenía y en la programación de actividades dirigidas a la atención de los niños y del público en general. Afortunada o desafortunadamente, no lo sé, no me pude encontrar en mi ambiente. Apenas trabajé unas tres o cuatro semanas y, antes de firmar cualquier contrato, le comuniqué a Gloria que no me había podido adaptar a su museo. Por un lado, no me pude acostumbrar a su estilo de trabajo y, por otro, tampoco me pude adaptar a ser subalterna. Yo estaba acostumbrada a mandar, y a mandar mucho, en el Museo Nacional de Colombia.

Pero una cosa es lo que uno desea y otra lo que la vida dispone. Mi relación con el Museo de Arte Moderno de Bogotá, que había sido muy intensa desde 1962, cuando hice parte del grupo de personas que lo refundamos y, luego, cuando este tuvo sede en el *campus* de la Universidad Nacional de Colombia, no se interrumpió tan fácilmente. La muerte de mi muy querida y estimada amiga Marta Traba significó para mí, además de un inmenso dolor, mi regreso al trabajo cultural, esta vez como editora. La misma Gloria Zea, unos meses después del deceso de Marta, me llamó para planear y dirigir un libro en memoria de Marta. Tal vez eso fue a comienzos de 1984. Marta había muerto en Madrid, en noviembre de 1983, en el accidente aéreo en el que también murieron otros intelectuales, dentro de los cuales estaba el mismo Ángel Rama, su último compañero sentimental. Así que para febrero del siguiente año yo ya tenía todo mi apartamento lleno de artículos y de materiales de trabajo relativos al libro que luego se publicó en noviembre de 1984. Gloria me indicó que el Museo de Arte Moderno de Bogotá, además de dedicarle una de sus salas de exposición, quería rendirle un homenaje a Marta, editando un libro.

La primera idea que descarté fue la de escribir un libro sobre su vida y obra. Marta siempre me llevó una gran ventaja y, sin la menor duda, yo no estaba preparada para analizar su trabajo o para realizar una biografía intelectual suya. Yo creía, y lo sigo creyendo ahora, que la obra de Marta se bastaba a sí misma. En este sentido, me pareció que lo más acertado era realizar una gran antología. Pensé que la recopilación de sus artículos y ensayos daría una mejor idea de su labor a las nuevas generaciones. Es que ya en 1983, muchos de sus artículos eran pura historia. ¿Cuántos de los lectores y aficionados al arte podían en verdad, por ejemplo, entrar en contacto con lo que ella había escrito en la revista *Prisma*, en 1957? Recuérdese que en aquel entonces el internet no estaba ni en la imaginación. Tampoco era muy posible que leyeran, por ejemplo, lo que había publicado en la revista *Estampa*, a principios de los años sesenta. En fin, con la edición de esta recopilación, yo creía que

MARTA



TRABA



Museo de Arte Moderno de Bogotá



Carátula de la antología de la obra crítica de Marta Traba dirigida por Emma Araújo de Vallejo. Museo de Arte Moderno-Editorial Planeta, Bogotá, 1984.



De izquierda a derecha Herculía Vejarano de Fly, Ana Vejarano de Uribe, Marta Traba y Emma Araujo de Vallejo en la playa del Hotel Caribe en Cartagena. Foto anónima, 1962. Archivo Emma Araujo de Vallejo.

podía dejar para las generaciones de artistas y aficionados al arte algo no solo más práctico sino, en verdad, significativo: podía salvaguardar la voz de Marta para el futuro. ¿Quién era Marta Traba? ¿Qué escribió? ¿Escribió sobre el Renacimiento? ¿Qué escribió sobre Alejandro Obregón? ¿Qué pensó sobre el Museo de Arte Moderno de Bogotá? Y ¿sobre Picasso? ¿Sobre el arte contemporáneo?

Yo había seguido su trayectoria profesional de forma casi absoluta y era una de las pocas personas en Colombia que mantenía con ella una comunicación constante más allá de lo meramente profesional. En los últimos años, nuestra amistad, a pesar de la distancia, se había fortalecido. Ahora no puedo recordar las fechas exactas, pero Marta había vuelto a Colombia un año antes, porque se encontraba muy enferma. No puedo olvidar la llamada que ella me hizo desde París, diciéndome que debía venir al país porque tenía un gran problema. Recuerdo que la acompañé a la cita con el oncólogo en el que se confirmó el diagnóstico de cáncer y en la que se fijó la fecha de la cirugía que debían realizarle. Con Lía Ganitsky, la otra persona a quien ella contó su enfermedad, la atendimos el día de la operación y las semanas siguientes, durante las cuales le realizaron varias sesiones de radioterapia. Marta no quería que se hiciera pública la noticia de su enfermedad. Como

iditèma, eto l'èner for
su "bill t' doux" (très, très)
para darte nuestra nueva di-
rección en Princeton, donde
residiremos hasta luego.
12 Dickinson St., Princeton,
N.Y. 08540 - [Phone: (609-9244419)]
Ojalá salieras del siglo XVII y
pasaras por aquí, donde even-
tualmente a alguien petrificado
en el XVI. (Angel, of course) -
Princeton es un paraíso, de-
morado: unos mol que tiene
a una hora el infierno neo-
yorkino, para aspirar bastan-
te smog y ver caras palibru-
larias en cambio de nitrito
rubios rosaditos - Te cuando
un enorme besote y es pero
que ya estás muy bien y es un
de los más festos - Angel tam-
bien te abraza. Marta
Si vas a Beata, dile que
la he llamado a N.Y. y nada -

Carta de Marta Traba a Emma Araujo de Vallejo; 1978. Archivo Histórico de la Universidad Nacional de Colombia.

era un cáncer de seno, le practicaron una mastectomía total que la afectó muchísimo. Para ese momento, como luego descubrió Victoria Verlichack en la larguísima y cuidadosa investigación que realizó para escribir la biografía de Marta (Verlichack 2001), ella ya tenía 58 o 59 años. Aunque no era una mujer vieja, la intervención que le realizaron fue muy delicada. Yo diría que ese proceso tan doloroso nos unió mucho como amigas.

Es que Marta me había sostenido mentalmente, psicológicamente, en uno de los momentos más difíciles de mi vida, cuando recién me divorcié de mi primer marido y estaba en medio de una situación económica muy complicada. Si hoy en día divorciarse sigue siendo un asunto muy difícil, la gente joven no se puede imaginar lo que era en aquella época. Además de enfrentar sola la educación de mis hijas y de sortear la difícil situación económica en que quedé, también tenía que enfrentar la censura social. Y Marta, en todo ese trance, fue un gran apoyo para mí, fue una persona esencial para mi vida, muy unida a mí. De hecho, cuando me casé con Darío Vallejo, ella fue una de las personas que más se alegró. Ella se puso muy contenta de ver que mi situación cambió del cielo a la tierra. Es que éramos amigas, hermanas, cómplices. Nos ayudábamos en todo: desde el cuidado de nuestros niños, pasando por el montaje de una exposición de Alejandro Obregón o los gastos del transporte diario, hasta la organización de un simposio, eran asuntos que resolvíamos juntas, con una alegría sin igual.

Hoy, más de treinta años después, todavía siento el horror que se apoderó de mí cuando Darío me dijo que ella había muerto. Esa mañana muy temprano, en lugar de leer en la prensa las noticias sobre el encuentro de intelectuales que había organizado el presidente Betancourt, Darío se encontró con la información sobre el accidente aéreo en *El Tiempo*. Ella venía de París con Ángel Rama. La beca Guggenheim que se había ganado les había permitido trasladarse de Estados Unidos a Francia, donde se habían instalado recientemente, después de que las autoridades norteamericanas les habían negado la visa. Unos días atrás, antes de su viaje a Bogotá, con ella habíamos acordado almorzar con Ángel, antes del inicio del encuentro. De tal manera que cuando Darío me dio la noticia de su muerte, sentí que el mundo se abría bajo mis pies. Realmente sentí que una parte mía se moría con Marta. Ella era una presencia indispensable en mi mundo afectivo en aquel entonces. El dolor que me produjo su muerte fue muy profundo y no se hable del vacío que dejó entre quienes la queríamos. Su risa, su humor, su inteligencia, su honestidad, su solidaridad, todo eso nos faltó de repente y para siempre.

Para recopilar su inmensa y dispersa obra conté con la ayuda, en primer lugar, de Alberto, su primer esposo, y de sus hijos, Gustavo y Fernando Zalamea Traba. Ellos me facilitaron la mayor cantidad de títulos y los artículos mismos. Por otra parte, también escribí a varios museos de América Latina, principalmente a los museos de arte de las ciudades donde ella había vivido o había tenido un desempeño profesional importante, es decir, a los de Caracas, a los de Montevideo, a los de San Juan de Puerto Rico, a los de Buenos Aires. Marta también había trabajado en el Museo de Arte de la Organización de Estados Americanos (OEA). Y de todas partes tuve respuesta. Creo que los directores o curadores de esos museos también se sintieron muy afectados por su temprana muerte, así que me enviaron artículos y textos muy difíciles de conseguir de otra manera. Recibí unos siete mil artículos. Era una cifra para la que no estaba preparada.

11

Impresionismo (influencia de)

(Argentina)

FADER (Fernando) 1882-1935 - Discípulo del pintor alemán Friedrich von Zügel.

MAL HARRO (Martín) 1865-1911 (Argentina)

González (Juan Francisco) 1853-1933 (Chile)
 Paso del naturalismo académico del siglo XIX a la visualidad pura.

Andrés de Santa María (Colombia 1860-1945)
 (1904 Expo) Roma: "Pieta" (1922) "Retrato de Luis Caubier" (1924)
 lo considera impresionista ~

Apuntes de clase Marta Traba; s. f. Archivo Histórico de la Universidad Nacional de Colombia.

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
 Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales

SEMINARIO
"LA ESTETICA Y MARTA TRABA"

Lugar: Sala de Conferencias "Marta Traba" - Primer piso Edificio Navas

JUEVES 25 DE ABRIL VIERNES 26 DE ABRIL
 De 10:00 a. m. a 6:00 p. m. De 9:30 a. m. a 12:00 m.

JUEVES 25

10:00 a. m. INAUGURACION
 Palabras del Rector de la Universidad de los Andes, Dr. Rafael Rivas Posada

10:30 a. m. "LAS DIFICULTADES DE LA FILOSOFIA MODERNA CON EL ARTE"
 Profesor Carlos B. Gutiérrez

11:30 a. m. "REFLEXIONES SOBRE LA ESTETICA CONTEMPORANEA"
 Profesor Daniel Arzuffo

2:30 p. m. "SOCIOLOGIA DEL ARTE: "PIERRE FRANCASTEL"
 Museóloga Emma Araújo de Vallejo

2:45 p. m. "LA ESTETICA EN KANT"
 Profesor Lismaco Parra

4:45 p. m. "UN LEGADO DE MARTA TRABA: "EL MUSEO VACIO"
 Profesor Jaime Tove

VIERNES 26

9:30 a. m. "RELACIONES ENTRE SIGMOLOGIA Y ARTE"
 Profesor Germán Rey

10:30 a. m. "RENOVACION DE LA ESTETICA EN COLOMBIA A TRAVES DE MARTA TRABA"
 Pintora Beatriz González

12:00 m. "CAFESERA"
 Doctora Gretel Weraber - Decano de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad de los Andes

Seminario de Educación Continua - Certificación de asistencia
 Lugar de inscripción: Secretaría General de la Universidad de los Andes

Valor de la Inscripción Público en General: \$ 1.500-00
 Profesores: \$ 800-00
 Estudiantes: \$ 500-00

INAUGURACION SALA DE CONFERENCIAS "MARTA TRABA"
 Carrera Colombia, Calle 12 No. 6-28 - Tel. 2-42-44-44



Diario Vallejo Jaramillo (1924-2011), connotado dirigente industrial. En 1977, contrajo matrimonio con Emma Araújo de Vallejo, siendo presidente de Acerías Paz del Rio. Foto anónima, ca. 1985. Archivo Emma Araújo de Vallejo.

Cartel publicitario del seminario *La estética y Marta Traba*, realizado por la Universidad de los Andes en 1985 para inaugurar la Sala Marta Traba. Archivo Histórico de la Universidad Nacional de Colombia.

Para llevar a cabo la enorme tarea que tenía frente a mí, como otras veces, convoqué un comité de apoyo. En él estaban: Beatriz Salazar, quien se ocupó de reconstruir la línea del tiempo y la bibliografía que aparecen en el libro; Beatriz González, quien se encargó de la recopilación de los artículos sobre los salones nacionales; Myriam Bautista, una de mis más importantes compañeras de trabajo, puesto que en ese momento nos reuníamos dos y hasta tres veces a la semana, y Marta Calderón, quien para ese momento trabajaba en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Myriam y Marta fueron mi mano derecha. Sin ellas no habría podido abarcar un campo de lecturas tan amplio. Ellas me ayudaron en el trabajo de multicopiar y ordenar los artículos que yo iba recibiendo o encontrando.

En el trayecto final, y guardándole el recuerdo y el respeto que se debe porque ya falleció, tuve un desencuentro con Gustavo Zalamea. Él quería que en el libro quedaran muy evidentes las inclinaciones políticas de Marta. Para ese momento, Gustavo ya era un artista muy connotado de izquierda y se desempeñaba como profesor de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia. Él quería que se incluyeran varios de los artículos que Marta había escrito sobre política. Ella, evidentemente, desde el final de los años sesenta, como muchos intelectuales, se entusiasmó por la Revolución Cubana. Su visita a la isla en 1966, cuando ganó el premio Casa de Las Américas, con su novela *Las ceremonias del verano*, afianzó su simpatía hacia el proyecto cultural revolucionario; pero eso nunca se tradujo en una militancia irrestricta en alguna agrupación de la izquierda. Sin duda, como yo y como tantas otras personas del mundillo cultural en Colombia, fue “castrista”, pero también se entusiasmó con el MRL que lideró el doctor Alfonso López Michelsen.

Marta obviamente tenía grandes capacidades para escribir y pensar y podía llegar a ser muy radical, pero hay una cosa que siempre tuve clara y así se lo planteé a Gustavo: Marta no era una autora “comprometida” con la política. Marta desconocía la política. Yo nací en casa de políticos, sé cómo son los políticos, y Marta era otra cosa. Lo mismo que en un momento dado se entusiasmaba con el Che Guevara, en otro momento lo hacía por otro líder de otra tendencia ideológica, y se moría de la risa de lo que había dicho el día anterior; es decir, esos entusiasmos no significaban que su obra se hubiera construido a partir de una preocupación particular por la política o la ideología.

Entonces, yo no quería que el libro se estructurara a partir de una caracterización que no había sido esencial dentro de su obra; precisamente, la caracterización ideológica de izquierda que Gustavo quería darle. Él pensaba que su mamá había sido de izquierda y este hecho debía quedar muy claramente definido a través de los artículos que ella había escrito sobre el tema o en aquellos donde se podía leer su tendencia ideológica.

Imagino que la expulsión de Marta de la Universidad Nacional de Colombia, supuestamente por haber hecho política como miembro del Partido Comunista, debió de afectar mucho a Gustavo, como afectó a su otro hijo, Fernando, y a todos a quienes éramos allegados a ella. Sin duda, ese fue un hecho fundamental dentro de su trayectoria profesional y personal, porque le quedó negado el trabajo docente en todas las universidades del país. Eso fue el final. Por eso ella trabajó durante un año más en el país, en una galería de arte que no tuvo ningún éxito y luego se marchó del país, pero ni siquiera este hecho significó un cambio en las posturas que ella sostuvo desde los años cincuenta frente a la obra de arte, que era su principal preocupación. Marta era tan

Marta Traba

Amaba la vida, bailaba como quería

Representó la libertad de pensar como mujer e impuso el arte como tema de conversación. Recuerdo

Por Emma Araújo de Vallejo

Su poderoso dominio de la palabra hablada y escrita, su seducción, sus movimientos llenos de gracia, el peinado con flequillo, los sombreros graciosos, elegantes e inesperados. Su feminidad siempre presente. Mujer de pequeña estatura, con su sola presencia llenaba un salón de clase o una sala de conferencias. Coqueta sí, definitivamente coqueta y consciente de la atracción que irradiaba, infatigable, graciosa y absurda, era capaz de dictar una clase, preparar una conferencia, hablar en la radio, polemizar sobre el tema del momento, aparecer en un programa de televisión, y en la noche bailar tango, o entre carcajadas y carcajadas hacer, vestida, la caricatura de un "strip tease" y con gracia infinita desaparecer detrás de las cortinas de la sala de donde salían sus perfectas piernas con medias de malla brillante, usadas en los alegres años 50 y 60. Nunca tomaba una gota de licor. Toda esta fiesta era producto de su propia energía. Cambió la vida para muchas mujeres diciendo: se puede cocinar y ser intelectual, ser independiente y compartir feliz la vida con alguien. Se debe leer y vez.

Marta pensaba y hablaba, representó la libertad de pensar como mujer e impuso el arte como tema de conversación. Sobre el paso de Marta por las universidades y su mensaje, la autora de esta nota, amiga



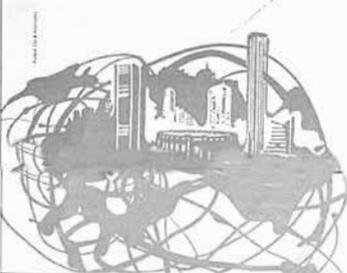
de ella, discípula y colaboradora, puede repetir hoy lo que escribió en 1984 en la Presentación del libro "Marta Traba" (1): ... (en la Universidad de los Andes) hacía evidente la problemática de la Historia del Arte; la otra se debía colocar dentro de su contexto socio-económico y político, debía ser interpretada y entendida como

"un signo", como una manifestación de la época, correspondiente, nunca como una anécdota. La otra proyectada, confusa y difícil, la desmembraba, la ordenaba, eliminaba o acentuaba el detalle clave para su comprensión y ante nuestros ojos el cuadro, la escultura, el conjunto arquitectónico surgía con un mensaje nítido, concreto,

sin arandelas ni adjetivos que distrajeran la atención de su real significado. Era un pensamiento cartesiano. Marta siempre a la vanguardia. En la Universidad Nacional todo el ambiente le fue propicio, dictaba su cátedra de Historia del Arte, instaló el Museo de Arte Moderno en la pequeña construcción de la Caja de Previsión Social, cambió muros y surgieron las salas, levantó una tapia y apareció el patio de esculturas y, aún más importante, el Museo y el Departamento de Extensión se convirtieron en centro cultural: mesas redondas, simposios, conferencias y exposiciones de artistas colombianos y extranjeros se mezclaron de manera espontánea y entusiasta con las actividades extracurriculares del claustro.

Estudiantinas, danzas folclóricas, teatro experimental, alternaron alegremente con las exhibiciones. La Coral cantaba villancicos, los Maestros concebían las figuras de "El Pesebre de los Genios" y los estudiantes de todas las disciplinas ayudaban y rodeaban a Marta: coglaban cuadros, construían tarimas, servían café o copiaban los prospectos. Marta tenía una definida idea de las políticas culturales en su interrelación y organización. Lo que compartimos con ella su trabajo en la Universidad Nacional recordaremos esta valiosa experiencia, marcada indeleblemente por el valor, la capacidad, la inteligencia y el respeto y admiración con que fue permanentemente rodeada. ... y un día (en París) mirando el agua del "Homenaje a Stravinsky" de Tinguely y Nicky de Saint Phalle, nos llegó una hermosa frase, "...no hay nada más refrescante que acercarse a esta fuente que tiene el don de aligerar la vida, para que pueda verse desde perspectivas más optimistas". ♦

(1) libro MARTA TRABA Museo de Arte Moderno - Edición Planeta 1984-Presentación, selección de textos y dirección de la Cora Emma Araújo de Vallejo. Septiembre de 2006



artBO 2006

Feria Internacional de Arte de Bogotá

Noviembre 23 al 27
Coferies

ORGANIZADO POR



CAMARA
DE COMERCIO DE BOGOTÁ

Por nuestra sociedad

www.artboonline.com Un aporte de los empresarios que se ve en todas partes

Octubre 2006 La Hoja

Que las mujeres se crucen de piernas pero que las ciudades se crucen de calles

Facsimilar del artículo "Marta Traba amaba la vida, bailaba como quería" de Emma Araújo de Vallejo, Tomado de La Hoja, Cámara de Comercio de Bogotá, octubre 2006. Archivo Histórico de la Universidad Nacional de Colombia.

vanguardista en su manera de ver el arte y hacia dónde iba este, que su preocupación por sacar el arte nacional del paisajismo decimonónico y del nacionalismo trasnochado fue más importante que cualquier otra cosa.

Si hay que hablar de algún compromiso en su obra, este estaba ligado al golpe que dio a la pintura colombiana, a través del cual resaltó la obra de Alejandro Obregón, Fernando Botero, Eduardo Ramírez Villamizar, Édgar Negret, Luis Caballero, Beatriz González, Enrique Grau, Feliza Bursztyn y otros. Este es más importante que cualquier otro asunto de orden político o ideológico dentro de su obra. La finalización de la tradición colombiana artística de los años cuarenta y cincuenta que ella efectuó es más importante que cualquier otra característica. Marta dio un golpe tan fuerte a esa tradición que casi todo eso desaparece. O mejor aún: desapareció. Todos quedamos mirando lo que Marta estaba viendo. Así es como yo lo veo ahora y como lo vi en el momento en que discutimos con Gustavo sobre este tema. Para mí su obra no tuvo ni tiene connotación política o ideológica alguna. Era una escritura dedicada al universo artístico y cultural, y solo con respecto a este debe interpretársele. Ni su contacto con el mundo universitario, cuando trabajamos en la Universidad Nacional de Colombia, ni su relación con Ángel Rama, que era un connotado crítico de izquierda, modificó el pensamiento de Marta. Este se mantiene dentro de los límites de la esfera artística, y querer darle otro tipo de connotación, desde mi punto de vista, es un error. Marta sí escribió algunos artículos en los cuales hizo algunas afirmaciones de orden político desde un punto de vista de izquierda, pero ella no era una “activista de izquierda”. Ella se interesó en política como yo en mi momento. Y, repito, yo no quería que el libro, que debía reunir su pensamiento sobre el arte, terminara en otra cosa. El libro debía reunir su legado intelectual sobre el arte, y nada más. Fue al montar el libro, cuando Gustavo se me presentó con una serie de cartas que Marta había escrito, tal vez, a Cuba, y que podían dar a la obra de Marta, según él, un carácter político. Pero yo no creí que el libro debía tomar esa forma.

Finalmente, el libro terminó de armarse en la casa de Beatriz González, en una reunión a la cual asistimos todos los comprometidos en el proyecto, incluso Gustavo. Con ellos definimos la carátula, escogiendo dentro de los varios retratos de Marta el que finalmente apareció, y ubicando en ella, en la parte de abajo, un texto que decía: “selección de textos y dirección de la obra: Emma Araújo de Vallejo”. Dentro iban, como apareció en la versión definitiva, todos los créditos y agradecimientos.

Luego llevé el manuscrito a la editorial Planeta y más tarde hice todas las correcciones en las galeras que me enviaron. En ese momento se le presentó a mi marido un viaje a Europa al que yo debía acompañarlo, pero yo dejé todo listo para la imprenta. Como en el Museo de Arte Moderno de Bogotá se estaba preparando el lanzamiento del libro, yo avisé expresamente a Gloria Zea. Ella me dijo que era imposible posponer el acto, así que yo no asistí. Como mis hijas estaban invitadas a esa ceremonia, fueron ellas las que me avisaron que mi nombre había sido eliminado de la carátula. Nunca se me olvidará la llamada de una de ellas, que no tuvo en cuenta la diferencia horaria entre Bogotá y París. Me dijo: “Mamá, aquí tenemos el libro pero te borraron de la carátula. No figuras allí”.

Yo le dije que esperaríamos a mi regreso, porque no tenía ni idea qué había pasado. Ese día en la mañana me llamaron todos los miembros del comité asesor del proceso editorial



Carátulas de los libros publicados por Gabriel Giraldo Jaramillo a lo largo de su trayectoria profesional. Archivo Histórico de la Universidad Nacional de Colombia.



Carátula del catálogo diseñado por David Consuegra para la exposición *El bargueño*, Museo de Arte Colonial, Bogotá, 1986. Foto Archivo Histórico de la Universidad Nacional de Colombia.

del libro. Según algunos de ellos, Gloria había dicho: “Si algún nombre debe aparecer en la carátula del libro, ese debe ser el mío”. Así de simple.

Cuando volví al país y vi el libro, no puedo negar que me dio mucha tristeza. Sin embargo, como la vida da muchas vueltas, hoy se lo cita como *Marta Traba*, por Emma Araújo de Vallejo, y no ha habido un momento en que no haya recibido maravillas de ese trabajo. He recibido comentarios absolutamente increíbles. He recibido llamadas y mensajes de Montevideo, de Buenos Aires, de Washington; de todos los museos. El libro, a la larga, verdaderamente tuvo un éxito enorme, y no creo exagerar si digo que tuvo y tiene una gran trascendencia para la cultura en América Latina. Sin duda, el libro tuvo más éxito en el exterior que en Colombia; por lo menos en lo que a mí concierne.

Hay otra anécdota curiosa sobre este libro, del que se imprimieron tres mil ejemplares. Al principio, se vendieron muy pocos. Como he dicho varias veces a lo largo de este diálogo, nuestra cultura artística es muy estrecha y, mucho más si consideramos el momento en que se publicó: 1984. Para que una persona fuera a una librería y se comprara, lo que yo diría en lenguaje vulgar bogotano, un ladrillo bibliográfico como este, se necesitaba un milagro. Muchos años después, en un viaje que realicé a Mendoza, Argentina, entré a una de las librerías de la ciudad, y me encontré con tres ejemplares del libro. Por curiosidad le pregunté al dueño:

—¿Por qué tiene usted este libro?

—Cosas de editorial Planeta —me contestó.

—¿Ha vendido muchos? —le volví a preguntar.

—No, ninguno. Qué éxito va a tener si se trata de un libro para especialistas. Además tiene una cosa muy grave: no tiene autoría.

—¿Eso es muy grave?

—Por supuesto —me contestó categórico y continuó diciendo—. Cuando se publica un libro como este, el lector necesita saber quién y con qué criterio escogió los artículos.

Yo le pedí que me permitiera uno de los ejemplares, y luego lo invité a que leyera en la página donde aparece mi nombre. Entonces él me preguntó:

—¿Quién es esa señora?

—Yo —le contesté.

Entonces él, riendo, se disculpó conmigo, diciéndome que nunca se había imaginado que la autora de ese libro fuera a visitar su librería. Y luego me dijo que el texto había sido muy importante para el medio artístico argentino, porque Marta era totalmente desconocida en su país. Entonces, este libro, además de rescatar su trabajo para Colombia, también sirvió para que su obra tuviera resonancia en Argentina, e incluso en Estados Unidos. A través de este libro personas como Florencia Bazzano-Nelson, siendo estudiante del Doctorado en Historia del Arte de la Universidad de Texas, en Austin, se interesa por la obra de Marta, y finalmente escribe uno de los análisis más extensos que se hayan elaborado sobre su trabajo hasta el momento (Bazzano-Nelson 2000), y la periodista Victoria Verlichack escribe su biografía. Sin este libro, ellas no habrían conocido la dimensión y el valor de la obra de Marta Traba, ni tampoco nos habrían permitido, a los lectores de sus investigaciones, ampliar nuestro conocimiento sobre la incidencia de su labor en el ámbito del arte latinoamericano.

Cuadro sinoptico de la evolución arquitectónica	ANTIGÜEDAD EGIPTO Y GRECIA		Arquitectura de "plata honda" — 1. Orden Dórico 2. Orden Jónico 3. Orden Corintio	Orden griego-romano a diferentes escalas 1. Arco de medio punto 2. Columna 3. Frontón triangular 4. Frontón curvo		Renacimiento ITALIANO S. XV		
	ROMA Arte Cristiano de Oriente BIZANCIO		Arquitectura de "plata honda" y arco Orden Toscano Orden Composito Arco de medio punto Bóveda de medio punto Bóveda de aristas Bóveda de cañón	Orden griego-romano Arco de medio punto Arco segmentado Bóveda de aristas		Renacimiento FRANCÉS S. XVI		
	ARTE MUSULMAN		1. Arco de herradura 2. Arco lobado 3. Arco con retorcidos 4. Arco mixto 5. Bóveda hemisférica	Orden griego-romano interpolados 1. Columna entablada 2. Columna salomónica Columna al porpe u que se eleva en el tiempo del Rey Salomón		Estilo LUIS XIII S. XVII		
	Arte Chuliano de Occidente ARTE ROMANICO		1. Arco de medio punto 2. Bóveda de cañón	Orden griego-romano a gran escala Columna Bóveda de Cañón		Estilo LUIS XIV S. XVII		
	ARTE GOTICO		1. Arco apuntado 2. Arco conopsea 3. Bóveda de crucería	Orden griego-romano interpolados liberosos Orden griego-romano interpolados con arcosos Orden griego-romano		REGENCIA Y LUIS XV LUIS XVI DIRECTORIO Estilo IMPERIO S. XVIII S. XIX		

Diagramas interiores catálogo exposición *El bargeño*, Museo de Arte Colonial, Bogotá, 1986. Archivo Histórico de la Universidad Nacional de Colombia.

Un año después de la publicación del libro, en 1985, mi gran amiga Gretel Wernher, quien se desempeñaba en ese momento como decana de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad de los Andes, nos propuso a Beatriz González y a mí el diseño de un seminario para inaugurar la sala de conferencias que la universidad pensaba dedicarle a Marta. Allí el libro cumplió un papel muy importante. No solo sirvió de eje para la rememoración que cada uno de los que participamos hicimos, sino para articular las discusiones que allí se presentaron. Desde mi punto de vista, este seminario fue importante porque, de algún modo, arranca la reflexión académica sobre la obra de Marta. De hecho, desde el título del seminario, *La estética y Marta Traba*, todo apuntaba a crear un marco teórico e histórico a su obra, que trascendía los panegíricos con los que hasta ese momento se había hablado de su enorme trabajo. Ahora recuerdo el entusiasmo con que nos dedicamos a elaborar la agenda del seminario. Invitamos a Carlos B. Gutiérrez, Daniel Arango, Lisímaco Parra, Jaime Toro, Germán Rey. Adicionalmente, Beatriz y yo intervinimos. Todavía guardo en mis archivos la conferencia que dicté sobre la obra del profesor Francastel. La escritura de este texto no solo me permitió volver sobre la obra del profesor, sino rendirle, de otra forma, un homenaje a quien había sido una de mis más alegres e influyentes profesoras.

Para cerrar este tema quisiera leer un artículo que publiqué en octubre de 2006 sobre Marta. Yo creo que allí digo con mucha precisión lo que ella significó para mí:

La curaduría independiente

Para cerrar esta larga conversación, quiero referirme a cuatro proyectos curatoriales muy importantes para mí, aunque tres de ellos nunca pudieron llevarse a cabo como exposiciones. Sobre todo los últimos tres me son muy significativos porque me permitieron desarrollar investigaciones en las que mis preocupaciones como historiadora del arte, curadora y, en alguna medida, como educadora de museos pudieron ampliarse sin muchas restricciones.

El primero de estos proyectos estuvo dedicado a la vida y obra de Gabriel Giraldo Jaramillo. Esta fue una exposición que se quedó, por decirlo así, en el tintero museológico, debido a mi abrupta salida del Museo Nacional de Colombia. Desde la muerte de Gabriel, ocurrida en 1978, cuando se desempeñaba como presidente de la Academia de Historia, yo me propuse rescatar su obra. Él había sido uno de los miembros más connotados de mis juntas asesoras en el Museo Nacional de Colombia, y pensé que la institución debía rendirle tributo a su larga y valiosísima obra, sobre todo por ser uno de los primeros historiadores del arte que tuvo este país. Aunque él tuvo desempeños muy importantes como diplomático, sin duda alguna, su principal aporte al país se había dado dentro del campo de la historia y, en particular, dentro de la historia del arte.

Desde sus trabajos tempranos en crítica de arte, publicados por allá en la década de los treinta, pero sobre todo con sus libros *La miniatura en Colombia* de 1946, *La pintura en Colombia* de 1948 y *El grabado en Colombia* de 1960, Gabriel había realizado una labor invaluable en este campo. Además de establecer, en cierto sentido, los estudios profesionales dentro de la historia del arte en el país, también había rescatado y publicado un enorme *corpus* documental y, sobre todo, junto a Barney-Cabrera, había establecido los primeros planteamientos de largo aliento sobre la historia del arte nacional.

Lo conocí desde muy joven, en casa de papá, y siempre me pareció un hombre con una inteligencia extraordinaria. Como ya dije, él estaba casado con Julia Arciniegas, hermana de Germán, que también siempre me pareció una mujer increíble. Cuando viví en Bélgica, nos frecuentamos muchísimo. En Bruselas, no había semana en que no nos viéramos. Con Julia compartíamos esfuerzos para cuidar a sus cuatro niños y a mis dos niñas. Luego, cuando ellos regresaron de Europa, compraron La Guaca, una finca entre Tabio y Tenjo, adonde fuimos con Darío frecuentemente. Era un placer. Gabriel creía que cocinaba delicioso, pero era un pésimo chef; eso sí, era un conversador inmejorable. Cuando entré a trabajar a Colcultura, él fue uno de mis más inteligentes y generosos colegas. Desde su posición como primer director del Centro Nacional de Restauración, creado por Colcultura en 1974, me ayudó enormemente. Como digo, su papel en las juntas que asesoraron el proceso de modernización del Museo Nacional de Colombia había sido destacadísimo.

Con esta exposición, quería resucitar la memoria de su trabajo, porque a poquísimos años de su muerte, estoy hablando de 1980 o 1981, cuando empecé a trabajar en el proyecto, nadie se acordaba de él. Es que siempre debo recalcar que aquí en Colombia, en los años sesenta, setenta y ochenta, no había memoria museológica, no había cultura de museos. No existía la historia del arte y tampoco existía una cultura de la memoria.



Dario Vallejo Jaramillo y Emma Araujo de Vallejo en la finca San Cayetano, La Calera, propiedad de María Teresa Peña y Luis Felipe Vergara. Anónimo; 2005. Archivo Emma Araujo de Vallejo.

Las personas como Gabriel Giraldo Jaramillo eran un caso extraordinario, y yo quería rescatar su trabajo para las generaciones futuras. De la misma manera como había hecho con las exposiciones monográficas que había realizado en el Museo en años anteriores, dedicadas a figuras artísticas particulares, con esta exposición buscaba, además de restituir la importancia del trabajo de Gabriel en el presente, también quería dejar instalada su labor en la mente de las jóvenes generaciones. Así pasó desde la primera exposición que realicé en el Museo, dedicada a Torres Méndez, y así debió haber sucedido con esta muestra que nunca llegó a realizarse.

Debí empezar a trabajar en este proyecto al final de 1980 o principios de 1981, recién había dejado abierta la exposición sobre la Expedición Botánica, porque en mis archivos todavía tengo una carta de Julia Arciniegas, fechada en diciembre de 1981, con la cual ella me remite la biografía de Gabriel que le había solicitado unos meses atrás. Paralelo a este trabajo, y con base en los archivos de la Academia Colombiana de Historia, yo había empezado a ubicar algunos de los documentos e investigaciones que Gabriel había publicado a lo largo de su trayectoria como historiador. Él, además de los tres libros que ya mencioné, había publicado un número muy significativo de trabajos. De manera que la exposición debía ilustrar de forma fehaciente no solo el universo de sus preocupaciones intelectuales, sino la enorme complejidad de su labor. Mi idea era, además de configurar un componente bibliográfico dentro de las salas de

exposición, reunir el enorme conjunto artístico que él había mencionado en esos tres libros, de tal manera que el espectador pudiera ver *La miniatura, La pintura y El grabado en Colombia* colgados en las paredes de la sala de exposición. Yo quería establecer un diálogo museográfico entre las ideas de Gabriel y las imágenes que él había interpelado en sus libros. Sabía que esa exposición no me habría cabido en la sala de exposiciones temporales del Museo y estaba dispuesta a desmontar una o dos salas de la exposición permanente. Yo quería mostrar su trabajo como profesor de la Escuela Normal Superior, como crítico de arte, como historiador, como historiador del arte, como diplomático y como director del Centro Nacional de Restauración, mediante una exposición que devolviera a la gente la imagen de un hombre muy importante que se había perdido. Es que Gabriel, junto con Eugenio Barney-Cabrera, tenía la visión más completa de los procesos históricos e histórico-artísticos dentro de las juntas que me asesoraron. Él, a diferencia de la mayoría de los historiadores que he conocido en mi vida, era capaz de comprender las dinámicas sociales y, al mismo tiempo, entender la especificidad de las artes, y particularmente de las artes plásticas. Doy un ejemplo: yo ponía a consideración *La muerte del general Santander*, de García Hevia, y Gabriel no solamente aportaba su conocimiento de la historia de Colombia, sino que era capaz de captar los valores plásticos de ese cuadro. Era capaz de contextualizar, con una erudición amenísima, la imagen como documento histórico, pero también veía el rojo, el azul, el amarillo, la composición, los espacios... Entonces su aporte, dentro del complejo trabajo que estábamos realizando, era infinito. Él atendía a esa doble dimensión de las obras de arte; doble dimensión que los historiadores normales son incapaces de comprender. Él veía la pintura como acontecimiento histórico y como acontecimiento propiamente plástico.

Es que él era uno de los más experimentados profesionales que me acompañó en aquel entonces: habiendo nacido en 1916, ya a mediados de la década de los treinta, es decir, contando con poco más de veinte o veintidós años, había empezado a publicar crítica de arte. No se me olvidarán sus amables discusiones con Barney-Cabrera, otra de las grandes figuras que me acompañó en el trabajo de renovación del Museo Nacional de Colombia. Con Barney-Cabrera, que nació, si no estoy mal, en 1917, hacían una pareja impresionante. Creo que, de haberse realizado, esta exposición habría sido muy importante porque abarcaba la historia y la plástica, saliendo a flote la unión de estas dos dimensiones de la cultura y, en cierto sentido, habría logrado dar una unidad a esa serie de exposiciones que rescataban y problematizaban el trabajo de figuras particulares de la historia del arte colombiano. Los tres libros habrían permitido, en términos curatoriales, abrir un campo de discusiones que nunca antes se había dado en el país.

El siguiente proyecto curatorial que es importante mencionar se tituló *El bargueño*, y como lo recuerda Teresa Morales de Gómez, directora del Museo de Arte Colonial en 1986, en la introducción del catálogo, fue suscitado por el recuerdo de Gabriel Giraldo Jaramillo (Cf. Araújo de Vallejo 1986, 3). Este fue el único proyecto expositivo que pude llevar a cabo, desde la investigación curatorial hasta el montaje en sala, después de mi retiro del Museo Nacional de Colombia, y, en este sentido, creo yo, resume lo que pensé y pienso como “curadora independiente”, si lo pusiéramos en términos contemporáneos. Además de desarrollar esa estructura extensa y minuciosa que siempre di a mis



Dario Fontecha, Marta Combariza y Emma Araujo de Vallejo en el Claustro de San Agustín, sede de la Dirección de Museos y Patrimonio Cultural de la Universidad Nacional de Colombia. Foto W. A. López Rosas; 2012. Archivo W. A. López Rosas.



Silvia Warnes Gorgona, con motivo del fallecimiento del doctor Dario Vallejo Jaramillo, da el pésame a Emma Araujo de Vallejo (el Portal de los Dulces, Cartagena). Foto Simone Lejour de Acosta; 2012. Archivo Emma Araujo de Vallejo.

investigaciones, también desarrollé una estrategia pedagógica dispuesta explícitamente para la formación del público tanto en las salas de exposición como en el catálogo de la muestra. Gracias a la ayuda de Alberto Sierra y de David Consuegra, quien diseñó el catálogo, ese trabajo resultó muy eficaz.

Si no estoy mal, el proyecto comenzó hacia finales de 1984 o principios de 1985. Para ese momento, yo ya había terminado la edición del libro de Marta Traba, cuando Teresa Morales me llamó. Ella quería reabrir con esa muestra el Museo de Arte Colonial, que había sido sometido a un intenso y profundo proceso de restauración durante el gobierno de Belisario Betancourt, de tal manera que dispuse de las mejores condiciones para realizar mi labor. Además de gozar de la confianza de Teresa, que conocía muy bien mi labor profesional, tuve la oportunidad de trabajar con el acervo del propio Museo y, por otra parte, con la colección de bargueños del Palacio Presidencial. Desde esta perspectiva, tuve la posibilidad de llevar a cabo una investigación muy cuidadosa no solo con respecto al origen y trayectoria histórica de este tipo de mueble, sino que pude establecer un análisis iconográfico, que luego traduje en esquemas y cuadros sinópticos para el público de la muestra.

Con el Museo de Arte Colonial, yo había tenido una intensa relación mientras estuve de directora del Museo Nacional de Colombia, porque siempre me despertaba enormes inquietudes desde el punto de vista museográfico. Yo lo ayudé a montar y desmontar por partes, en varias ocasiones. Antes de que nombraran al profesor Francisco Gil Tovar en la dirección, tuve la oportunidad de conocer sus colecciones y, eventualmente, de participar en la construcción de su proyecto museológico. De esta manera, para el momento en que Teresa Morales me llamó, yo ya conocía la colección de bargueños y podía establecer un proyecto expositivo abiertamente didáctico. Entonces con esta exposición me dediqué a realizar todos los planteamientos pedagógicos que quedaron a mitad de camino en el Museo Nacional de Colombia, sobre todo con respecto a la curaduría didáctica. Como digo, pude diseñar un catálogo y una museografía como siempre había querido. Una exposición completamente volcada sobre el público, de tal manera que este pudiera comprender con claridad de qué trataba, de qué hablaba; que pudiera comprender desde los antiguos orígenes de la iconografía de los bargueños, pasando por los diferentes estilos con que habían sido elaborados, hasta la evolución del cofre o arca que, para el momento de la Colonia, daban sentido al bargueño como un mueble fundamental del mobiliario de las casas de las élites sociales. Yo quería comunicar todo lo que significaba el bargueño dentro de la historia del mueble.

Para iniciar mi investigación, además de establecer un estado del arte de la investigación histórico-artística sobre el bargueño, también estudié varios tratados de iconografía. Hoy en día no recuerdo cuántos libros leí. Tal vez en el final del catálogo aparezca una parte de la bibliografía que consulté. Lo cierto, de todos modos, es que realicé una inmersión en la historia de las artes decorativas y el mobiliario español, y luego levanté un inventario de la iconografía de los bargueños que tenían el Museo de Arte Colonial y el Palacio Presidencial. Este trabajo me permitió construir los cuadros didácticos que luego se presentaron al público en el catálogo y en la sala de exposiciones, con la ayuda de David Consuegra y Alberto Sierra.

Al mirar cuidadosamente los bargueños que tenía a mi disposición, pude acceder a un mundo infinitamente complejo. ¡Esos muebles son de una riqueza infinita! En cualquiera de ellos uno podía tener arcadas, columnas, dibujos, altos y bajos relieves, terrazas, balcones, cajones, cajones secretos... Cada bargueño representa varias historias. En cada uno de ellos, uno tiene historia del arte, historia de la arquitectura, historia de la estampa, mitología, diseño, antropología de las costumbres... Y yo me apasioné por el estudio de cada uno de esos muebles. Creo que vale la pena leer algún fragmento del texto del catálogo. Leamos un fragmento de la anotación que realicé para el bargueño catalogado con el número 047007 de la colección del Museo de Arte Colonial. Este es uno de los bargueños más interesantes de esa colección, porque se trata de un mueble realizado con la técnica conocida como Barniz de Pasto:

Este es un buen ejemplo de un "bargueño" realizado con elementos modernos, tanto la madera, como los herrajes y la decoración. El diseño exterior con flores, hojas y pájaros, crea un armonioso conjunto, lo mismo que el interior con los tiradores de plata en forma de pequeños querubines. La totalidad del "bargueño" está confeccionado en técnica artesanal aborigen: el Barniz de Pasto, curiosa técnica realizada por medio de la laca vegetal derivada de la resina producida por el árbol Mopa-Mopa (*Ealeagia utilis*, Wedd); es también conocido como "Barniz de Condagua" por ser producido por la almendra de los árboles que crecen en toda la serranía del Río Condagua.

Existen documentos de mediados del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII en que se describen piezas decoradas con esta laca. El procedimiento para su uso es el siguiente: la fruta del árbol, un poco más grande que una almendra, de color verde amarilloso y de consistencia viscosa la mascan los indios hasta ablandarla, luego juntan varias, las tiñen con el color deseado y calentándolas las estiran hasta producir una delgada capa de resina que inmediatamente colocan sobre la madera previamente labrada. Este procedimiento se repite tantas veces como es necesario y con diferentes colores, incluyendo el dorado hasta producir el efecto buscado, similar en su aspecto final a la laca china. (Araújo de Vallejo 1986, 20)

Cualquiera puede durar horas mirando cada bargueño sin abarcar la totalidad de su complejidad. Cada uno de ellos es un universo narrativo distinto, porque cumplió varias funciones: servía de escritorio, fue mueble decorativo, pero también funcionaba como caja de seguridad de la época. El bargueño tenía, por lo general, unos cajones secretos, que permitía a la gente guardar dinero, documentos. En ese momento, siglos XVII o XVIII, es imposible hablar de archivos con clave. Estaríamos locos si se nos ocurriera tal cosa... Entonces el bargueño era mueble, pero también cofre transportable...

Gracias a dios, fue David Consuegra el encargado de realizar el catálogo. Con él teníamos una muy bonita amistad. Nos queríamos y respetábamos muchísimo. Con David habíamos colaborado varias veces cuando trabajé para Nacional de Colombia. Si no estoy mal, él me ayudó a diseñar un catálogo del primer computador que adquirió la Universidad, que tuvo un éxito bárbaro. Él comprendió inmediatamente mi intención

didáctica. Supo interpretar mis necesidades como curadora y realizó una propuesta bellísima que, como objeto gráfico, funciona como un bargueño: tiene puertas que se abren como las del bargueño, está decorado con motivos tomados de los bargueños... En fin, se trata de una propuesta lindísima que interpretó a la perfección lo que yo quería como curadora. Sin su trabajo, no podría decir hoy que esta fue la exposición con la que yo me realicé como profesional de museos. Es que, además de la gran confianza que me brindó Teresa Morales, dispuse de la enorme riqueza de esas colecciones, y del gran talento de David, y de Alberto Sierra, como museógrafo. Sin duda, tuve una suerte loca con este proyecto. Lo que imaginamos en el proceso de diseño, lo pudimos realizar sin ningún obstáculo. Con esta exposición me sentí muy satisfecha. Me dio una gran emoción ver que se había podido llevar a cabo una muestra a la que se iba no solamente a ver, sino a aprender; doble objetivo que me impuse como curadora desde que empecé a trabajar en el museo de forma profesional.

El siguiente proyecto curatorial que, como el dedicado a Gabriel Giraldo Jaramillo, tampoco se realizó como exposición, tenía como tema el grabado en Colombia, y así se denominó tentativamente. Al menos ese fue el título que yo le di en el guión que entregué a Colcultura. Se inició con una llamada que me hizo quien hoy ocupa el cargo de directora del Museo Nacional de Colombia, María Victoria de Robayo. Ella, en aquel momento, era jefe de la Sección de Artes Plásticas de Colcultura. A finales de 1986, me llamó para decirme que quería reunirse conmigo, porque el Instituto había decidido realizar una gran exposición en el Museo Nacional y un libro sobre este tema. La directora del Museo en ese momento era Carmen Ortega y, eventualmente, yo debía arrancar mi investigación a partir de las colecciones de ese Museo. No se debe olvidar que, sea lo que sea, yo, en ese momento, era una de las personas que mejor conocía los acervos del Museo Nacional de Colombia.

Para iniciar mi investigación, además de realizar la consabida inmersión bibliográfica, me matriculé en el Taller Arte Dos Gráfico con Luis Ángel Parra. Allí duré unos seis meses aprendiendo a distinguir y a comprender todas las técnicas. Esa fue una decisión que tomé rápidamente. Bastaron un par de semanas para que yo me diera cuenta de que mis conocimientos sobre el medio eran extremadamente teóricos... Yo había estudiado en Europa el grabado, pero nunca me había concentrado en la técnica, en el medio propiamente dicho. Ahora reflexiono sobre este asunto y me parece increíble. Cuando comencé este proyecto, tenía cerca de sesenta años, y como una joven estudiante de artes plásticas fui casi todos los días a recibir clase, durante varios meses.

Como siempre, determiné los contenidos de esta exposición arrancando por una definición del tema. En este sentido, la pregunta rectora fue ¿qué es el grabado? Así que la primera parte de la exposición tendría que haber abordado la historia de las diferentes técnicas. Con esa manía didáctica mía, ese fue el tema primordial. Después de revisar de forma muy sucinta la historia del grabado en Europa, quise construir un panorama histórico sobre la historia de este medio en Colombia, arrancando por los primeros grabadores de la Casa de Moneda, en la Colonia, pasando por los grabadores del *Papel Periódico Ilustrado* y de *Colombia Ilustrada*, la Imprenta Nacional, y terminando con los grabadores contemporáneos.



Emma Araújo de Vallejo y Jaques Mosseri mientras revisan los planos del diseño museográfico de la exposición permanente del Museo Nacional de Colombia, abierta al público en agosto de 1978. Foto W. A. López Rosas; 2009. Archivo W. A. López Rosas.



Emma Araújo de Vallejo y Carlos Niño revisando los archivos del Museo Siderúrgico de Belencito. Foto W. A. López Rosas; 2009. Archivo W. A. López Rosas.

En este sentido, buena o mala, la estructura del guión curatorial, al igual que la de las otras exposiciones en las que yo había participado, tenía una estructura enciclopédica. Entonces, además de las colecciones del Museo Nacional de Colombia, en mi investigación incluí las colecciones del Museo de Arte Colonial, las de la Casa Museo de la Independencia y las del Banco de la República. Así mismo, visité el taller de algunos grabadores; ahora mismo recuerdo, en especial, las visitas que realicé al de Juan Antonio Roda. Mi diálogo con él fue particularmente formativo. Roda fue muy generoso y me mostró con minucia la forma como trabajaba.

La exposición habría sido impresionantemente grande. Además de todos los contenidos históricos, en el guión general también había dispuesto varios módulos didácticos en que explicaba las diferentes técnicas con su respectiva historia. Ahora recuerdo que Darío, mi esposo, me amonestó varias veces. Me decía: “¡Emma!, ¡para ya! ¡No puedes contarle todo en una exposición!”.

Recuerdo que incluí los primeros grabados de la Virgen de Chiquinquirá y otras rarezas que me fui encontrando en el camino y que, en ese momento, me parecieron importantes. Si se hubiera realizado, esta exposición habría permitido tener la primera visión completa de la historia de este medio en el país; habría mostrado los grabados que llegaron legal o ilegalmente en el siglo XVII y los que se empezaron a realizar a mediados del siglo XVIII, y de allí en adelante habría señalado momentos clave del desarrollo del medio en diferentes periodos e instituciones, hasta llegar a la compleja escena contemporánea. Es que la lista que tenía en el guión curatorial, con respecto a este último aspecto, reunía obra de 147 artistas.

Sin duda habría sido una exposición muy importante no solo para mi trayectoria profesional, sino para la historia del arte del país. Yo no dejé un cabo suelto. Y no lo digo por pedantería. A mis 83 años, eso no tendría sentido. En este contexto, se entiende que me diera durísimo cuando me dijeron que el Instituto Colombiano de Cultura no tenía el presupuesto para financiarla. Después del enorme trabajo que realicé, para mí este proyecto resultó una gran frustración: yo había contactado a una gran cantidad de coleccionistas que estaban dispuestos a prestar sus obras, a los artistas que estaban entusiasmados con el proyecto, a los directores de museos. Eso fue una debacle. Hoy veo el guión y me parece increíble que semejante trabajo se haya quedado guardado en los cajones de algún funcionario de Colcultura como un elefante blanco más de los que abundan cuando se habla de obras públicas en este país. ¡Increíble! No me dieron ninguna alternativa.

Hoy creo que este proyecto se habría podido llevar a cabo por fragmentos, dividiendo los contenidos por unidades temáticas, a lo largo de uno, dos o tres años. No sé. Supongo que en aquel momento estaba tan contrariada que me fue imposible imaginar o proponer alguna estrategia que permitiera llevar a la sala de exposiciones un proyecto tan importante para el arte y los artistas en Colombia. Hoy, mirando en retrospectiva, creo que habría sido una exposición muy pesada, muy compleja, acaso muy erudita, muy detallada, enciclopédica. Pero es que todo me parecía poquito. Yo quería profundizar en cada aspecto de esta historia, porque hasta ese momento la historia del arte, desde el punto de vista museográfico en nuestro país, había sido muy pobre, muy escasa. Yo sentía que mi deber era restituir la memoria a un proceso complejo, rico y, sobre todo, fundamental para la



Emma Araújo de Vallejo y su asistente personal, María Fernanda Moreno, con Carlos Rojas, Felipe Flórez y Carlos Díazgranados, miembros de la Dirección de Museos y Patrimonio Cultural de la Universidad Nacional de Colombia, en la biblioteca de Darío Vallejo. Foto W. A. López, 2014. Archivo W. A. López Rosas.

historia de este país. Supongo que se me fueron un poco las luces; supongo que estaba pensando en que yo estaba tratando con una burocracia muy ambiciosa, y no con unas funcionarias realistas, que conocían muy bien los límites de sus fuerzas. Ahora que he tenido la oportunidad de releer y revisar todo el material que tengo sobre esta exposición, pienso que tal vez tuvieron razón.

La última pesadilla curatorial que me tocó vivir estuvo relacionada con la obra de mi muy querido amigo Luis Caballero. Digo pesadilla, porque fue una exposición que nunca llegó a realizarse y, por otra parte, se suspendió en medio de circunstancias un tanto enigmáticas. El proyecto comenzó cuando Nohra Haime me llamó. Ella había sido mi colaboradora en el Museo Nacional de Colombia, cuando acababa de regresar al país de graduarse en el Finch College de Nueva York, y me había ayudado eficazmente en la realización del nuevo museo didáctico que yo tenía en mente.

En el momento en que me hizo la propuesta, Nohra estaba viviendo en Nueva York, donde había montado una galería en uno de los sitios más prestigiosos de la ciudad, la calle 57 con 4a este, muy cerca del Museo de Arte Moderno. Ella sabía que yo conocía muy bien la obra de Luis, entonces me propuso realizar una investigación con un doble objetivo: publicar un catálogo razonado y montar una exposición en su galería. Es muy importante subrayar la larga relación personal que yo sostuve con Luis y, sobre todo, el papel que desempeñé con respecto a su obra cuando viví en Bruselas. Como conté, cuando él se fue a vivir a París, a través de mis relaciones con los galeristas de Bruselas, le ayudé a vender

algunas de sus obras. Incluso, con Damián Bayón, nos propusimos buscar coleccionistas para la obra de Luis. Así que cuando Nohra me planteó su idea, me puse en la tarea de establecer el paradero de muchas de sus obras y, eventualmente, de clasificarlas en orden cronológico con todos los datos técnicos que se requieren para ese tipo de publicación y de exposición. Fue un trabajo monumental. Lo realicé todo y lo envié a Nueva York con un resultado sorprendente: el más absoluto silencio. Aquí tengo que decir algo muy penoso para mí: se me desaparecieron Nohra, el trabajo sobre Luis y la galería. Perdí completamente contacto con ella.

La exposición, si se hubiera realizado, habría tenido una estructura retrospectiva. No solamente habría abarcado la obra realizada por Luis como pintor profesional, sino que también buscaba explorar su vida. Entre otras fuentes documentales que recuerdo estaba la interesantísima entrevista que le hizo José Hernández y que se publicó en 1986 con el nombre de *Me tocó ser así*. Esa es una entrevista muy impresionante porque allí Luis toca de forma muy directa su condición como artista homosexual en una sociedad no solo homofóbica, sino doble moralista, pacata y mezquina. Con esa exposición, yo quería explorar la fuerte relación que tiene su trabajo artístico con su condición humana, y creo que habría tenido una enorme incidencia, porque la obra de Luis, en ese momento, no era muy conocida ni aquí en Colombia y menos en Francia o Estados Unidos. Por una parte, Luis se fue muy joven del país y su trabajo circuló tanto nacional como internacionalmente en circuitos muy estrechos. Recuérdese que para aquel momento, él todavía no ocupaba el lugar tan importante que luego le dio la exposición permanente del Museo de Arte del Banco de la República. Recuérdese que la exposición permanente de las colecciones del Banco se abrió en 1996 y este proyecto “no fue realizado” en 1995. Sin la menor duda, esa exposición habría tenido una gran resonancia en el país porque Nohra tenía grandes conexiones con el mundo del arte nacional.

Muchos años después, casi quince o dieciocho, hasta hace muy poco, me volví a encontrar a Nohra, en Cartagena. Ella abrió allí una galería; como la de Nueva York, muy bien montada. Cuando me la encontré, ella se disculpó... Para reparar su silencio me regaló una obra que terminó en la casa de una de mis hijas. Y así acabó la historia de esa exposición. Y con ella también concluí mi vida profesional.

Desde aquel momento, solo hasta 2008, cuando los profesores y los estudiantes de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia vinieron a buscarme para rememorar mi experiencia en el mundo de los museos, volví a revisar mis archivos, volví a este pasado que parecía concluido; pero que, sin duda, gracias a su trabajo, todavía está vivo.



Emma Araújo de Vallejo y William Alfonso López Rosas revisando documentos relacionados con el programa de exposiciones temporales desarrollado en el Museo Nacional de Colombia entre 1974 y 1982. Foto Sylvia Juliana Suárez, 2010. Archivo W. A. López Rosas.

Bibliografía

- Araújo de Vallejo, Emma. 1982. "Respuesta al S. O. S. sobre el Museo Nacional". En *El Tiempo*. Bogotá: 29 de septiembre, 1D.
- Araújo de Vallejo, Emma. 2006. "Marta Traba amaba la vida, bailaba como quería". *La Hoja*. Bogotá: octubre.
- Araújo de Vallejo, Emma. 1986. *El bargueño*. Bogotá: Museo de Arte Colonial-Colcultura.
- Bazzano-Nelson, Florencia. 2000. "Theory in Context: Marta Traba's Art-Critical Writings and Colombia, 1945-1959". Thesis Ph.D. Albuquerque: University of New Mexico.
- D'Artagnan. 1982. "Un país sin Museo Nacional". *El Tiempo*. Bogotá: 17 de octubre.
- Giraldo Jaramillo, Gabriel. 1946. *La miniatura en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Giraldo Jaramillo, Gabriel. 1948. *La pintura en Colombia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Giraldo Jaramillo, Gabriel. 1960. *El grabado en Colombia*. Bogotá: ABC.
- Hernández, José. 1986. *Me tocó ser así*. Bogotá: La Rosa.
- Martínez Concha, Santiago. 1982. "S. O. S. por el Museo Nacional". *El Tiempo*. Bogotá: 25 de septiembre, 12B.
- Traba, Marta. 1978. "Por el Museo Nacional y para Emma Araújo". En Araújo de Vallejo, Emma, comp. y ed. 1984. *Marta Traba*. Bogotá: Planeta, p. 6.
- Verlichak, Victoria. 2001. *Marta Traba: una terquedad furibunda*. Buenos Aires: Universidad Nacional Tres de Febrero-Fundación Proa.

Impreso por Multi Impresos SAS.
Tiraje: 2000 unidades
Fuentes tipográficas: Museo Sans, Minion Pro
Materiales: cubierta, bristol 150 gr.; páginas internas, offset beige 115 gr.
Julio de 2015.



William Alfonso López Rosas (1964) es profesor del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia, donde coordina el grupo de investigación Museología Crítica y Estudios del Patrimonio Cultural. Es magíster en Historia del Arte y estudiante en la línea de Historia del Arte del Doctorado en Arte y Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. A partir de su larga trayectoria profesional en museos, entre 2003 y 2006, coordinó el grupo gestor de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio Cultural de la Universidad Nacional de Colombia, y fue su primer director, entre 2006 y 2008. Es miembro de la Red Conceptualismos del Sur. Los comentarios a este texto se pueden remitir al buzón-e walopez@unal.edu.co.

Colección
Aventura Museológica en Colombia

